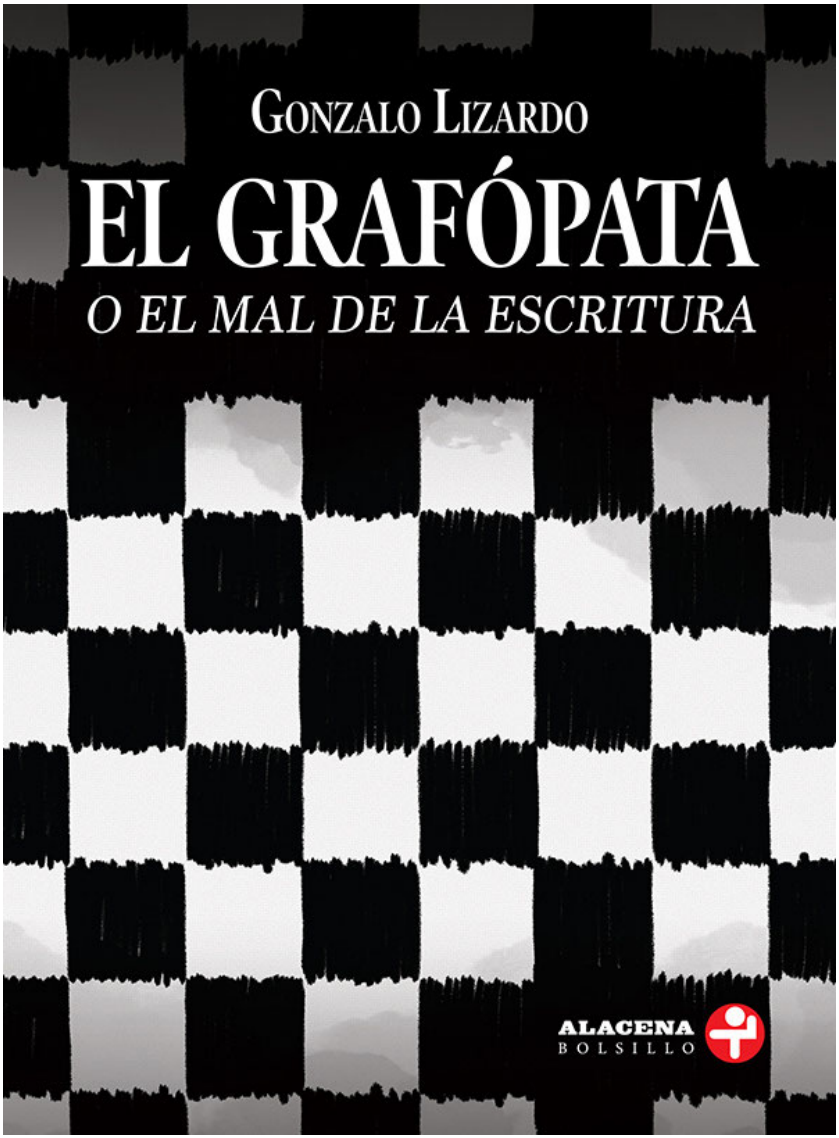
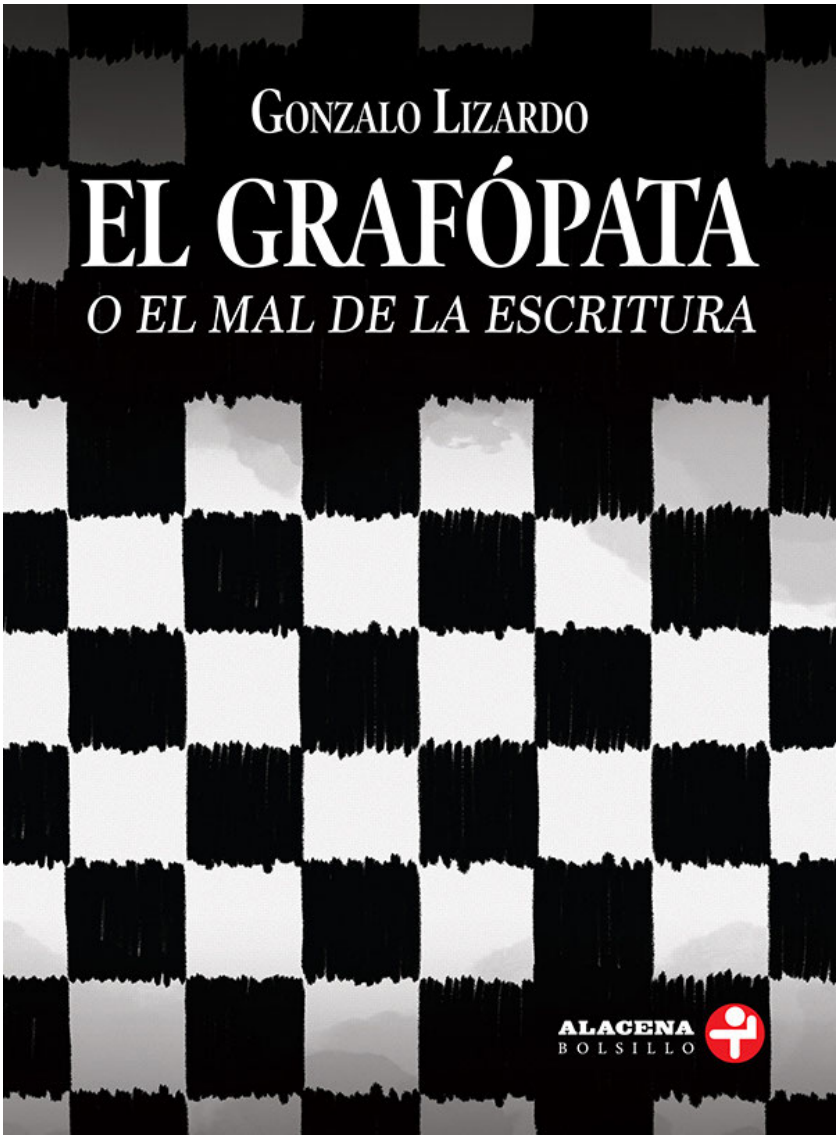

GONZALO LIZARDO
EL GRAFÓPATA
O EL MAL DE LA ESCRITURA
ALACENA
BOLSILLO


GONZALO LIZARDO
EL GRAFÓPATA
O EL MAL DE LA ESCRITURA
ALACENA
BOLSILLO

Gonzalo Lizardo

◆

El grafópata
(o el mal de la escritura)

Ediciones Era

Edición digital: 2020

eISBN: 978-607-445-568-7

ISBN de la edición impresa:

978-607-445-552-6

DR© 2020, Ediciones Era, S.A. de C.V.

Centeno 649, 08400 Ciudad de México

Oficinas editoriales: Mérida 4, Col. Roma,

06700 Ciudad de México

Diseño de portada: Juan J. López Galindo

Fotografía del autor: Viridiana Lizardo

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño de la portada, puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, sin el previo permiso escrito del editor. Todos los derechos reservados.

This book may not be reproduced, in whole or in part,

in any form, without written permission from the publishers.

www.edicionesera.com.mx

El graphopathés

(Preludio)

Quizá los textos que mejor expresan el pensamiento de un autor sean sus escritos ocasionales, aquellos que concibió sobre la marcha, casi al margen de su obra, para expresar sus opiniones o cumplir con un trabajo. Así forjaron sus teorías estéticas dos escritores tan disímiles como Baudelaire y Eugenio d'Ors, uno con sus críticas periodísticas, el otro con sus Glosas. Más conflictivos son los novelistas, habituados a crear personas ficticias en falseadas situaciones, cuyo rostro es casi invisible en su obra principal, pero no en sus ensayos, cartas, prólogos y demás encargos, acaso porque en ellos fue menos rigurosa la vigilancia de la razón sobre su escritura, y más espontáneo el flujo de su intuición.

Los textos aquí reunidos fueron seleccionados entre los muchos que publiqué, durante dos décadas, para cumplir una finalidad pragmática, entre el periodismo, la docencia, la investigación, el compromiso amistoso, el luto o el simple ejercicio de estilo. Son páginas dictadas por la casualidad, aunque esta casualidad ha sido dictada por mi dedicación a la página escrita: por mis experiencias, mis lecturas y mis proyectos vitales o literarios. "Si fueras alpinista, me hablarías de las montañas –solía decirme Matías Ximenes–, pero te tocó ser melómano y maestro de humanidades, así que platícame de tus discos y tus libros."

Como variante existencial del círculo hermenéutico, esta actitud presupone una praxis activa de la literatura, así como una literatura que reactive esa praxis. Leo para escribir porque escribo para vivir porque vivo para leer; ése es el destino circular del grafópata o graphopathés: aquel que padece la literatura como si fuera un mal crónico o un vicio lúcido, que se adquiere por contagio y del que sólo unos pocos desean curarse. Esta fiebre semiótica, como dolencia del alma, deriva sin duda de aquella que padecieron Madame Bovary, Werther y don Quijote, con una sutil agravante: que ahora los enfermos no solamente desean absorber las vivencias

de sus héroes, sino que aspiran a compartir, al mismo tiempo, la experiencia de sus autores: a un grafópata extremo, no le sería difícil imaginarse a Molly Bloom escribiendo la biografía de su autor antes de confesar: “James Joyce soy yo”.

Como síndromes habituales, el grafópata no sólo padece una crónica afinidad por las analogías y las correspondencias, sino también por el sincretismo: por esa hermetista costumbre de mezclarlo todo. Desde esta perspectiva, existe algo común a las grandes obras, sean novelas, poemas, canciones, reportajes periodísticos o relatos históricos: la búsqueda del asombro y la superstición por la forma. Si cada cosa sólo puede ser dicha cabalmente de una sola manera, es inevitable que, para expresar ciertos asuntos o provocar ciertas emociones, sea necesario transgredir ciertas normas. La semejanza entre escribir una novela y reparar un zapato, por ejemplo, sería menos evidente si la explicáramos a través de un tratado, que si lo hiciéramos a través de un cuento que mostrara las afinidades entre dos oficios humanos y su relación con la vida concreta.

Al fundir la vida con el arte, el grafópata no pretende evadir lo real a través de la obra artística, sino sumergirse voluntariamente en una especie de hiperrealidad: en una lúcida ilusión de lo real –de la violencia, de la injusticia, del absurdo–, reflejada en el espejo del espejo que es el arte, la palabra, la música, el símbolo. En ese sentido, el grafópata persigue un objetivo casi existencialista: plegar y replegar –por medio de la lectura y la escritura– la aparente linealidad de la existencia humana, hasta volverla un laberinto tan prolijo, fascinante y desmesurado, que haga parecer frívolo nuestro miedo a la muerte, nuestro deseo de inmortalidad.

POSDATA

: a contrapelo de López Velarde, que se negaba a cambiar una coma a sus escritos una vez que habían sido publicados, me amparo en Paul Valéry y en José Emilio Pacheco para defender mi derecho a reescribir los míos. Como la mayoría de estos textos fueron publicados de manera circunstancial –en revistas como Dosfilos, El Gallito Cómics, Letras Libres o Cuartoscuro, en suplementos como

Confabulario, en memorias de congresos, en periódicos, blogs, revistas electrónicas o epílogos de libros– a nadie debería extrañar que, al momento de integrar un volumen, un grafópata decidiera modificarlos en función del efecto (y la forma) general.

Fábula de los autores que se bifurcan

Nada es menos obvio que algunas preguntas obvias, como la que Michel Foucault expuso en 1969 ante la Sociedad Francesa de Filosofía. Al preguntarse "¿Qué es un autor?" el filósofo pudo mostrar de qué manera el nombre de quien escribe condiciona nuestra interpretación de lo que se escribe. Aunque haya o no existido una persona "real" que se llame, por ejemplo, Miguel de Cervantes, Vernon Sullivan o Hermes Trismegisto, tanto sus nombres como sus pseudónimos cumplen con una función clasificatoria que nos permite a los lectores "reales" agrupar ciertos textos mediante relaciones "de homogeneidad o de filiación, o de autentificación de unos por los otros, o de explicación recíproca, o de utilización concomitante" (Foucault 1999, 338). Gracias a esta función, el nombre "Michel Foucault" nos autoriza a confrontar lo que se plantea en Las palabras y las cosas con lo que se afirma en El nacimiento de la clínica, de tal modo que lo leído en una obra nos prepara para lo que leeremos en la otra, y nos ayuda a percibir concordancias o contradicciones de diversa intensidad o jerarquía.

Puede suponerse que, a semejanza de otras nociones, la de autor varía con el devenir de la Historia: cada cultura y cada época le otorga a la figura autoral un significado distinto con respecto al que le otorga a sus propios sujetos. En la Antigüedad, los únicos libros que debían leerse eran divinos: se leían las palabras de Moisés o de Homero como si las hubieran dictado los dioses. Aristóteles y Platón conservaron un prestigio semidivino durante siglos, hasta que el Renacimiento y la Ilustración los redujeron a una estatura humana. En la actualidad, apenas se espera de un autor algo mejor de lo que se espera de cualquier ser humano: cuando mucho, que sea talentoso o trabajador, inteligente o ingenioso, emotivo o emocionante, universal y único. La confianza de que un nombre puede autentificar distintos textos proviene de una superstición: pensar que cada nombre designa a un individuo idéntico, indivisible e inmutable, siendo que las personas reales son mutables, escindidas y heterogéneas –tal como lo manifiestan las biografías, las ideas y las obras de Maupassant, Ducasse o Pessoa, por mencionar los casos

más descarados.

Si en la modernidad la evolución del autor depende de la genealogía del sujeto, parece obvio que la fragmentación de la subjetividad moderna ha generado una fragmentación de la identidad autoral, la cual debe ahora discernirse conjuntando las escurridizas definiciones de Autor Modelo, Autor Real y Autor Liminal. Pero así como las divisiones entre mente y cuerpo, alma y carne, consciente e inconsciente no han obviado el problema de examinar la identidad –cada vez más compleja– de la persona humana, estas nociones subrayan la importancia de esclarecer la intención del autor (intentio auctoris) como un paso indispensable antes de determinar la intención de la obra (intentio operis), tal como intenta ejemplificarlo Umberto Eco, en Los límites de la interpretación:

Una vez Borges sugirió que se podría y debería leer el De Imitatione Christi como si hubiera sido escrito por Céline. Espléndida sugerencia para un juego que incline al uso fantasioso y fantástico de los textos. Pero la hipótesis no puede ser sostenida por la intentio operis. Yo he intentado seguir la sugerencia borgesiana y he encontrado en Tomás de Kempis páginas que podrían haber sido escritas por el autor del Voyage au bout de la nuit […]. Pero lo que no funciona en esta lectura es que no se pueden leer con la misma óptica otros pasos del De Imitatione (Eco 1998, 40).

Un argumento intachable, al igual que su corolario: si un texto que la tradición atribuye a un autor determinado lo atribuimos a otro, se modifica no sólo el sentido del texto original, sino también el de las obras que solemos atribuir a sus hipotéticos autores. Pero el párrafo citado tiene la paralela virtud de estimular nuestra suspicacia: la sospecha de que Umberto Eco, falazmente, le ha achacado al autor argentino una afirmación que éste jamás sostuvo. Se explicaría así que omitiera referirnos en qué página planteó Borges ese juego “fantasioso y fantástico” con los textos… a menos que Eco supusiera que el lector evocaría por sí mismo “Pierre Menard, autor del Quijote”.

Como se recordará, esta ficción ensayística de Borges –compilada en su libro Ficciones (1944)– nos reseña el esfuerzo que invirtió un ficticio escritor francés para escribir por él mismo el Quijote de Cervantes. Por supuesto, Pierre Menard no se propuso elucubrar, a la manera de Avellaneda o Flaubert, otra versión del Quijote más o menos transformada. Su "admirable ambición", por el contrario, consistía en "producir unas páginas que coincidieran –palabra por palabra y línea por línea– con las de Miguel de Cervantes" (Borges 2011, 111).

Nada es menos obvio que algunos proyectos obvios, como el de Pierre Menard: un proyecto secreto y banal que no buscaba revolver nuestras maneras de escribir el mundo, sino multiplicar nuestras formas de leerlo. La premisa es simplísima: cuando la suponemos escrita por dos plumas distintas, una misma página genera dos interpretaciones irreconciliables. Según la perspectiva habitual, el Quijote es un relato costumbrista que un soldado español escribió en el siglo XVII como parodia de las novelas caballerescas. Si lo suponemos escrito por un poeta francés –un lector de Nietzsche y de Válery que propagaba "ideas que eran el estricto reverso de las preferidas por él"– entonces ocurre la magia y el Quijote se transforma, sin modificar una sola letra, en una novela histórica, una minuciosa reconstrucción literaria de nuestro pasado, al estilo de Ivanhoe o de Salammbô. En consecuencia,

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esta técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de Madame Henri Bachelier como si fuera de Madame Henri Bachelier. Esta técnica puebla de aventura los libros más calmosos. Atribuir a Louis Ferdinand Céline o a James Joyce la Imitación de Cristo ¿no es una suficiente renovación de esos tenues avisos espirituales? (Borges 2011, 117).

Si las leemos con atención –y con ironía–, estas palabras

demuestran que Jorge Luis Borges –en contra de lo que piensa Umberto Eco– no recomienda "leer el De Imitatione Christi como si hubiera sido escrito por Céline". Ciertamente, eso se afirma literalmente en un libro que le atribuimos a Jorge Luis Borges –el más "fantasioso y fantástico" de los fabuladores–, pero se trata de un libro que no reúne reflexiones teóricas, sino un hatajo de alegorías llamado Ficciones. Confundido por la jerga ensayística del texto, Eco olvida (acaso sin quererlo) que estas palabras, aunque fueron transcritas por el autor argentino, provienen de un narrador ficticio: un personaje sin nombre que convivía en Nîmes con poetisas y baronesas y que mantenía correspondencia con literatos imaginarios mientras despotricaba contra los diarios protestantes y sus deplorables lectores ("si bien éstos son pocos y calvinistas, cuando no masones y circuncisos"); en fin, un autor apócrifo, lleno de prejuicios ideológicos y literarios que Borges ha inventado para que escribiera en su nombre un fementido ensayo sobre el ficticio Menard… en el cual se propagan, precisamente, aquellas ideas que representan "el estricto reverso de las preferidas por él".

Tal hipótesis podría refutarse, con facilidad, si se argumenta que muchos escritores usan a sus personajes como muñecos de ventrílocuo: como monigotes de papel y tinta que no repiten sino las convicciones y las dudas de sus creadores. Así les ocurrió, en desigual grado, a Cervantes y a su Quijote, a Papini y a su Gog, a Bolaño y a su Belano, a Montaigne y a su Montaigne. Es posible, por tanto, que Borges haya bifurcado su voz para amplificar sus teorías personales sobre el autor y sus personajes. Pero es posible, igualmente, sostener que el narrador del texto no es reflejo sino némesis del autor.

Esta doble conjetura no sólo evidencia cuán complicado resulta leer las ficciones de Borges como si el mismo Borges las hubiera escrito. Demuestra también que la noción moderna de autor se ha bifurcado una y otra vez, multiplicándose por los senderos de la página, para compensar de algún modo el histórico menoscabo de su prestigio… o para reproducir mejor la fractura del sujeto moderno: esos hombres y esas mujeres que viven y medran, vacilando a cada instante entre el alma y la piel, la vigilia y el sueño, el interdicto y la transgresión, el saber y el placer, la libertad y la tranquilidad, lo real y sus ficciones, el Yo y el Otro.

En defensa de “lo prolijo”

Hace pocos días, en la Feria Internacional del Libro del Zócalo, tuve la suerte de escuchar a tres jóvenes autores –Geney Beltrán Félix, Gabriel Bernal Granados y José Luis Martínez S.– que unieron sus plumas para celebrar los ochenta años de su maestro, el prodigioso narrador don José de la Colina. Aunque los tres leyeron textos muy concisos, cuando el festejado tomó la palabra lo hizo para quejarse porque sus elogios le parecieron muy largos y, por tanto, muy aburridos. Un regaño que los tres alumnos encajaron con una sonrisa, estoicamente, en tanto expresaba una abierta simpatía por “lo breve”: por esa literatura concisa y “portátil” (como la llamó Vila-Matas) que no malgastaba el valioso tiempo del lector, ni su volátil atención.

Tal vez porque ese día me sobraba tiempo para despilfarrar, el reclamo del homenajeado me pareció paradójico. Es cierto: su pericia en el arte de “lo breve” confirmaba el principio de Gracián, según el cual “lo bueno, si breve, dos veces bueno”. Pero, al disfrutar de las brevísimas obras maestras que él leyó ese día, yo hubiera preferido que el evento se prolongara. Y pensé que “lo breve” –como sinónimo de rapidez– sería un antídoto perfecto contra el aburrimiento, si no fuera porque podría generar una cultura basada en la pereza lectora: una cultura del vértigo, que viera al público lector como una masa de consumidores hiperactivos, volátiles, con permanente déficit de atención.

Un vistazo a la vida real basta para comprobar que la hegemonía de “lo breve” no es tan verdadera ni tan justa. El persistente éxito de El señor de los anillos, la saga de Harry Potter o la trilogía Millenium demuestra la existencia de un público que adora los libros voluminosos, las novelas de estructura enredada, las sagas con largas genealogías, digresiones, secuelas y precuelas: la novela de “lo prolijo”. Su público es muy amplio: desde el lector popular que consume desde hace siglos las novelas de folletín y las sagas detectivescas, hasta el lector culto que ha leído y releído las obras de Cervantes, Dostoyevski, Bolaño, Murakami o Pynchon. Un

público de todos los niveles culturales que no se asusta con el despilfarro de palabras, con el exceso de páginas o con las muchedumbres literarias, siempre y cuando lo mantengan emocionado durante el mayor tiempo posible.

Para estos amantes de "lo prolijo", el principio de Gracián funciona a la inversa –"lo bueno, si breve, es dos veces breve"– por una sencilla razón: "lo breve" produce una emoción igualmente efímera, que deja insatisfechos a ciertos lectores: aquellos que no ven la lectura como una pérdida de tiempo, ni como un sacrificio penoso que debiera reducirse al mínimo. Leer, para ellos, es más bien un lujo o una lujuria, derivado de concentrar su tiempo, su atención y su energía en una sola obra. Frente a una economía del ahorro, practican un despilfarro de tiempo que Bataille, sin dudar, calificaría de erótico. ¿Cuántos minicuentos de Monterroso o de Walser tendría que leer un amante de "lo prolijo" para disfrutar como se debe unas largas vacaciones? ¿No sería más provechoso, en todo caso, seguir con el Cuarteto de Alejandría, terminar La montaña mágica o animarse a leer La vida (instrucciones de uso)?

Este razonamiento no es novedoso. Milan Kundera lo sugiere de algún modo cuando demuestra que nuestro culto moderno por la rapidez nos ha hecho olvidar los placeres de la lentitud: el goce de la "dulce ociosidad" que nos igualaría a esos bienaventurados que jamás se aburren, pues contemplan las ventanas de Dios. Sin duda, Michael Ende suscribiría una estética de "lo prolijo" si pensamos que Bastian –héroe de La historia interminable– se ponía a llorar cada vez que terminaba una gran historia, pues entonces tenía "que decir adiós a personajes con los que había corrido tantas aventuras, a los que quería y admiraba, por los que había temido y rezado, y sin cuya compañía la vida le parecía vacía y sin sentido".

Como muestran esos ejemplos, la predilección por "lo breve" o "lo prolijo" depende de nuestra relación con el tiempo cotidiano: con las horas y las prisas de nuestra existencia. A los lectores agobiados de quehaceres, que viven con el reloj sobre sus talones, les sientan bien los textos cortos y concisos, mientras que otros pueden expropiar a su agenda las horas que necesitan para consagrarlas a sus novelones. No me extraña que los amantes de "lo prolijo" sean jóvenes en su mayoría, estudiantes o profesionistas que pueden

consagrar noches enteras de su ocio a leer (o releer) las obras que se les antoje, al tiempo que ven (o vuelven a ver) las seis temporadas de Lost, las cinco de Breaking Bad o las ocho de Game of Thrones.

Si recordamos las Seis propuestas para el nuevo milenio, Calvino nunca renunció a la "gravedad" para cultivar la "levedad" literaria, ni abominó de la "lentitud" para dedicarse a la "rapidez". Se trata siempre de alcanzar el equilibrio, sin temor a la pluralidad de gustos. Edgar Allan Poe estableció, por ello, que el tamaño del poema dependía de la emoción poética que el autor deseaba inducir en su lector: hay obras para disfrutarse en una sola sentada, hay obras para gozarse, con dulce calma, durante meses. Si Robert Musil invirtió trece años en escribir El hombre sin atributos, fue porque soñaba con un lector dispuesto a pasarse la vida leyendo. Si Walser escribió minicuentos y Huerta poemínimos, fue porque deseaban cegarnos con un flashazo… y desaparecer antes de que recobráramos la vista.

Esta imagen, por cierto, me hizo comprender la prisa que tenía don José de la Colina. Cuando regañó a sus alumnos no quería proclamar en serio la supremacía de "lo breve" sobre "lo prolijo". Lo interminable, lo que le aburría, era el homenaje en sí mismo, pues le impedía "desaparecer": regresar cuanto antes a su casa para abismarse –sin prisas ni testigos– en su prolija biblioteca.

Unos zapatos para volar

Cierto día, mientras vagaba como intruso por Filosofía y Letras de la

UNAM

, escuché entre sus pasillos una voz desconcertante: una alumna que platicaba con sus amigas sobre libros… o mejor dicho, sobre lo banales que le parecían los libros. Su situación era triste: después de tres años en la facultad, aún no conocía un autor latinoamericano que de verdad la convenciera. Odiaba a Cortázar por su comunismo y a Paz por su anticomunismo; Vargas Llosa le parecía mucha prosa y pocas nueces; García Márquez, un abuelito cuentero y raboverde; consideraba a Rosario Castellanos un espejismo feminista, a Borges un mal filósofo y a Rulfo el burro que tocó dos veces la flauta, "aunque te diré, querida, que Rulfo es la onda como fotógrafo: una sola foto suya vale más que El Llano en llamas".

Impresionado por su puntería como francotiradora crítica –destrozaba sin pestañear cinco autores por minuto– compré un capuchino en la cafetería y lo bebí en silencio, a dos mesas de ella, para seguir oyendo su diatriba, que ahora atacaba a los poetas jóvenes de todo el mundo. Conteniendo una sonrisa, al poco tiempo entendí su dolencia literaria: la misma que encendió la locura de Nerval, la misma que hizo de Rimbaud un contrabandista, la misma que empujó a Bowles hacia el desierto, a Byron hacia la guerra y a Lord Chandos hacia el spleen. Padecía, según mi parecer, una especie de bibliofobia: una desilusión ante los libros, ante esos montones de papel que tantas promesas habían hecho a la humanidad y que, a final de cuentas, no habían servido para gran cosa: ni para cambiar el mundo ni para redimir a sus lectores.

Desde cierta perspectiva, no le faltaba razón. Su funesto desencanto no era sino producto de nuestros tiempos neobarrocos, sobresaturados de imágenes y discursos visuales o escritos. Y lo entendí al momento de recordar las últimas ferias de libros a las que había asistido, esa barahúnda mercantil que me abrumó con sus

montañas de libros, esos merolicos impresos que prometían riquezas, salud, fortaleza, amor, libertad, poder, hermosura y un largo etcétera. En medio de tanta palabrería, llegué a darle la razón a Walt Whitman cuando recomendaba desconfiar de todos los libros, de todos los escritores y –por tanto– de todos los lectores que, complacientes, se deslumbraban por el prestigio que otorga leer cualquier cosa, sin importar el cómo ni el qué.

Con nostalgia pensé entonces en los lectores del Renacimiento, cuando los libros eran escasos y, por tanto, preciosos. Esos humanistas, como buenos adeptos de Hermes, solían adorar toda palabra escrita e impresa, fuera gentil o sagrada, griega o egipcia, pues sostenían que todo libro encerraba, además de sus inevitables errores, una variable cantidad de verdades, compatibles con las de otros y que debían convalidarse entre sí. Estos humanistas no leían acumulativa sino selectivamente, y evaluaban cada libro no por sí mismo, sino en su relación con los demás. En resumen, no buscaban la Verdad o la Belleza en un Libro único ni en un solo Autor, sino que la construían con la exégesis paciente y amorosa de cada libro disponible.

Al contraponer la bibliofobia de la estudiante y la bibliofilia de los humanistas, me pareció que eran posiciones plausibles y justas… pero un tanto dogmáticas. A fin de cuentas, tanto la estudiante iconoclasta (para quien “nada era literatura”) como los humanistas florentinos (para quienes “todo era literatura”) esperaban que sus libros fueran recipientes de grandes ideas y no simples artificios de palabras. En busca de una alternativa –por el bien de mi oficio y de mi biblioteca– me obsesionó el deseo de urdir una poética materialista, enfocada al hacer, no al decir de la escritura: una poética casi artesanal, como la que sugiere Juan José Arreola en un texto muy enigmático llamado “Carta a un zapatero que compuso mal unos zapatos”.

Fiel a su título, el texto es literalmente una carta donde alguien (acaso el mismo Arreola) le reclama a un zapatero por haberle arruinado su calzado. Pero sería un texto banal a menos que pudiera interpretarse, metafóricamente, como la protesta de un lector contra un escritor que compuso mal una historia. De ese modo, Arreola sugeriría que el poeta tiene una misión casi social:

componer o reparar las historias o imágenes o mitos preexistentes. Incapaz de crear a partir de la nada, el escritor sería una especie de zapatero, consagrado a componer o reparar calzados (relatos, poemas, ensayos) para que se adaptaran mejor a nuestro tiempo, a nuestro espacio, a nuestro uso: zapatos para que podamos caminar mejor por los senderos de nuestra circunstancia.

Pensando en ello terminé mi capuchino, cabizbajo, mientras paseaban ante mí decenas de zapatos, huaraches, tenis y botines que parecían cifrar, con pavorosa precisión, el carácter, las ideas, las aspiraciones de sus portadores. Me divirtió comprobar que la analogía de Arreola no sólo explicaba la obsesión de Flaubert por el calzado femenino, sino que daba al oficio del zapatero una nobleza nueva y al del poeta una digna levedad, y designaba para ambos una misión semejante: la de proporcionar calzado o poemas para el trabajo o el baile, para el ejercicio o el descanso, para ir a la guerra o hacer el amor, para protegernos de la intemperie o ayudarnos a conquistar montañas.

Apenas empezaba a rumiar esta premisa cuando me interrumpió la muchacha iconoclasta para pedirme un cerillo. No miré de frente su rostro mientras ella encendía su cigarro, pues la curiosidad me hizo bajar la mirada. Conmovido quedé al ver sus pequeños pies y su primoroso calzado: unos botines de suave piel con alas en los tobillos, semejantes a los de Hermes, el dios de los ladrones, los charlatanes y los poetas. Entonces comprendí –o eso creo– las razones de su dolencia. Inútiles para volar literalmente, su calzado expresaba en el fondo un deseo metafórico: el anhelo inconfesable de encontrar algún día, en algún libro, los zapatos que necesitaba para volar.

La muerte de un gnóstico

En Elsinore, la última novela de Salvador Elizondo, un personaje llamado Salvador Elizondo posee un don: el de percibir, a través de cualquier fotografía, si la persona retratada vive o no. Esta facultad que él mismo había atribuido a su personaje literario adquirió un inquietante significado desde el instante que él mismo falleció, pues al mirar las fotos que de él permanecen, me inundaba la persistente sospecha de que aún vive, no como cualquier hombre, ni mucho menos como cualquier escritor. Hay una respuesta casi banal a esa sensación: sepultado el escriba, queda tras de sí lo escrito: la grafía, el testimonio, la sombra. Pero la permanencia de Elizondo tras la imagen del nitrato de plata tal vez tiene un carácter menos metafórico y más metafísico: como si fuera su muerte tan solo un ritual, un artificio fraguado para burlarse del mundo y del tiempo.

Mi afinidad hacia el Grafógrafo nació al parejo de una inquietud gemela: la de verter en palabras mi experiencia del mundo. Mientras cursaba –con creciente desidia– una licenciatura en ingeniería química, mi dispar afición por Lovecraft y Kafka, Joyce y Philip K. Dick, Vargas Llosa y Edgar Allan Poe me condujo hacia un taller de creación literaria. Durante una de mis primeras sesiones, David Ojeda, el coordinador, nos comentó su reciente lectura de Farabeuf, una novela que destrozaba las estructuras convencionales de la narrativa. La polémica fue inmediata, pues algunos compañeros marxistas llamaron “reaccionario” a Elizondo, por el hecho de publicar en Vuelta y de revivir “prácticas supersticiosas” con su literatura, ya que Farabeuf hace referencia a los hexagramas del I Ching y a los oráculos de la ouija.

Después de esa sesión de taller, el primer libro de Elizondo que salió a mi paso fue La luz que regresa, la antología personal del autor editada por el Fondo de Cultura Económica. Una lectura del primer cuento, “La historia según Pao Cheng”, me reveló justo la literatura que yo deseaba leer, cifrada en argumentos tortuosos, atmósferas asfixiantes, anécdotas casi imposibles de reseñar. Es decir, en ese momento de mi juventud me sedujo la precisión del

autor para urdir cuentos fantásticos con una erudición digna de Borges y con ensueños tan poderosos y siniestros como los de Arthur Machen o Lord Dunsany.

El transcurso de los años me permitiría luego matizar mi opinión: tras una lectura más concienzuda de Farabeuf, Retrato de Zoe y Camera lucida, lo que me sedujo fue su profanación de las normas literarias, su malevolencia frente a la moral convencional y la opacidad de sus semejantes: al someter a juicio la transparencia del lenguaje –o sea, la presunta capacidad de la palabra para mostrarnos la realidad sin revelarse a sí misma, como si fuera un diáfano cristal–, sus relatos me condujeron por meandros textuales tan complejos que extraviarse en ellos resultaba fácil, tentador o repulsivo. Mientras que mi generación se regocijaba con los escritores de la Onda, porque desde la contracultura pretendían reconquistar la inocencia –de tal modo que la sexualidad, el alucine y la fiesta pudieran practicarse con libertad y sin culpas–, yo prefería a Elizondo porque permanecía en el turbio sagrario de la cultura y la moral occidentales con el fin de profanarlo ritual y sistemáticamente. Acaso porque presentía que el autor de Farabeuf estaba poseído por una vida interior más intensa, más conflictiva y –por qué no decirlo– más peligrosa.

Y pensé: quizás por ello son tan pocos los que leyeron al soñador de Elsinore; quizás por ello tan pocos lo recuerden y valoren su obra; quizás por ello le negaron el premio Juan Rulfo y, más aún, quizás eso ocurrió porque el mismo Elizondo quiso propiciarlo.

Esta última hipótesis me sigue pareciendo confiable: renunciando a las masas, Elizondo ha devenido "autor de culto", lo cual le ha otorgado otro tipo de persistencia. A propósito de ello, Jaime Moreno Villarreal, en alguna conversación informal, bromeó diciendo que los pocos pero fieles admiradores de Elizondo conformaban una extraña hermandad, una secta con ordenanzas tan estrictas y misteriosas que, en última instancia, ninguno de los iniciados llenaba a plenitud los requisitos para ingresar en ella… ni siquiera el mismo Elizondo. Esta fábula es fiel y exacta, no sólo porque recrea un motivo de El hipogeo secreto, sino porque las dificultades que impone Elizondo conforman una especie de prueba iniciática. Un rito que selecciona, entre los lectores posibles,

solamente a aquellos que merecen indagar las claves de su escritura y de su lectura. El verdadero lector de Elizondo no espera, por ello, alcanzar la felicidad ni la lucidez. Sólo espera por ello leer. Entender. Pronunciar. Escribir.

Eso lo comprendí más tarde. Siete años pasaron tras aquellas lecturas primerizas de Elizondo. Ya para entonces había publicado yo algunos libros de ficción y de ensayo, pero empezaba a descreer de mi escritura. Fue entonces cuando releí Farabeuf, con el corazón en la diestra y la razón en la siniestra. Ante esas páginas pletóricas de odio y amor, de pasión y raciocinio, de demencia y genialidad, renació mi esperanza de erigir una poética a partir de mi propia ignorancia. Fue aquí donde Elizondo se volvió mi amigo y mi hermano. Y también fue aquí donde devino mi enemigo y mi rival.

Quisiera explicarme. Por mi juventud católica y mi ulterior desencanto, siempre me atrajeron los autores que inquirían las paradojas de la fe y del escepticismo. En ese sentido me resultaron apasionantes los autores como Joyce, Bataille y Elizondo, pues en el trasfondo de su ateísmo vislumbré el embeleso por lo sacro, el hechizo del pecado, la redención que acaso nos aguarda tras los caminos del error. Sin embargo, a contrapelo de sus maestros –y de mí, su lector–, Elizondo es natural e instintivamente pagano: jamás en sus escritos se transparenta la culpa, jamás denota angustia ante la transgresión de las normas, jamás piensa en el castigo y en el dolor: incluso su "Teoría del infierno" es más una parodia que una meditación teológica. Para expresarlo con un oxímoron semejante a los que él utiliza, Elizondo es un infractor inocente, lúdico, impune.

Esa juguetona inocencia, esa ausencia de culpa, es lo único que me permite distanciarme de su obra. A contrapelo de los críticos que admiran sin reserva a "sus autores", he mantenido ante Elizondo una constante dosis de espanto. Siempre he creído que toda renovación literaria debería propiciar una transformación del hombre; por ello me resulta difícil aceptar que un escritor, al tiempo que desmorona todas las preceptivas literarias, manifieste su desconfianza ante la capacidad humana para romper sus cadenas.

Esta afirmación, por supuesto, debería constituir un elogio alrevesado para un autor que con cada frase se propone desconcertar nuestras certezas. Pero sólo eso: uno de los pilares de

su infractora poética se propone demostrar que una cosmovisión subversiva sólo es verdadera en el interior de su obra literaria, lo cual equivale a afirmar que nuestro autor no desea enseñarnos a vivir, sino incitarnos a leer; o sea, a interpretar con todo rigor el mundo como libro o el libro como mundo. Por tanto, la enseñanza filosófica de Elizondo no radica en su ética, sino en su hermenéutica: hay que aprender a leer(nos) escribiendo(nos) y a escribir(nos) leyendo(nos).

Tras someter a proceso crítico la visión occidental del mundo y la escritura, es aquí donde Elizondo sugiere la verdadera naturaleza de su cosmovisión. Intrigado por la sospecha solipsista –es decir, por la duda acerca de su capacidad para percibir el mundo real, más allá de su subjetividad–, intuyó los múltiples niveles de existencia que conforman nuestra realidad. Elizondo comprendió, tras una exploración literaria de su interior, que estos niveles conformaban en conjunto el mundo verdadero, del cual nuestro mundo fenoménico constituye sólo una fracción. Por tanto, el cosmos que habitamos y percibimos es falso, y la literatura tiene como fin denunciar su falacia: la mendacidad de este mundo creado por un demiurgo deficiente.

De hecho, lo más sencillo es conjeturar que esta definición del "mundo como apariencia o falacia" provenía del interés elizondeano por las mitologías orientales, tan aludidas en su obra. Sabemos que los budistas creen en el tiempo cíclico, aconsejan a sus discípulos que exploren su subjetividad, y denominan al mundo fenoménico como Maya: una ilusión contra la cual nos previene El libro de los muertos tibetano. Pero esta explicación justificaría sólo los textos donde se alude a tales mitos directa o indirectamente, y excluiría a aquellos donde se evidencia más la influencia grecolatina. Por otra parte, imaginar a Elizondo como literato budista implicaría mostrarlo como un creador ortodoxo, que utiliza sus ficciones como ejemplo de sus creencias. Es más seductor suponer que, para configurar su universo mental y literario, Elizondo había amalgamado mitos orientales, platonismo, berkeleyismo, poética mallarmeana, fenomenología y hermetismo, hasta sintetizar una muy personal filosofía, la cual puede calificarse como pseudognóstica; es decir, una heterodoxia que mezcla las influencias orientales y occidentales de una manera tan individual

que jamás correría el riesgo de volverse ortodoxia.

Al leer, en esa clave pseudognóstica, El retrato de Zoe, El grafógrafo y El hipogeo secreto, se confirmaron mis sospechas, aunque permaneció cierta desconfianza. Basado en su obra, no encuentro argumentos para mostrar que Elizondo fuera lector de los maestros gnósticos, desde Arrio a Valentín, desde Ireneo a Carpócrates. Pero tal sutileza se vuelve innecesaria si consideramos que, pese a la censura católica, el mito gnóstico ha sobrevivido como una influencia legible en la obra de numerosos artistas y filósofos, desde los trovadores cátaros hasta Heidegger, desde los poetas románticos hasta Sade, desde los alquimistas hasta Cioran, desde Nietzsche hasta Bataille.

Esta supervivencia del gnosticismo tiene una causa tangible: ante la existencia del mal y la crueldad, la violencia y las enfermedades, se impone la tentación de sospechar que este mundo no fue creado por un Dios bueno y omnipotente, sino por un demiurgo maligno y omni(im)potente. De ahí proviene la esperanza gnóstica/cátara de conquistar otra vida, plena e integral, más allá de la muerte o más acá de nuestra propia existencia; por ejemplo, tras las grafografías de la experiencia literaria. O, más aún, tras la imagen que la luz imprime sobre el nitrato de plata. Lo cual explica, ciertamente, la vida secreta que parece animar los retratos de Elizondo. Porque acaso al morir ha abandonado este mundo real –esta "cloaca"– para acceder a un mundo verdadero; porque a través de sus fotos él puede vernos como manchas blancas y negras sobre un papel sensible a la luz, o como las grafías de un libro que él ha comenzado a escribir, mientras dialoga en silencio con nosotros, sus muertos.

El poeta alucinado

1

Desde que me mudé a la ciudad de México, el retorno a mi tierra es una figura frecuente de mis sueños. Cierta noche que dormía en mi departamento de Villa Coapa, soñé que estaba en Zacatecas, caminando por el parque Sierra de Álica. Tenía ganas de fumar, pero no encontraba la cajetilla en mis bolsillos. Como si adivinara mi urgencia, salió a mi encuentro un vagabundo, con un cigarro apagado en la boca, para pedirme un fósforo. Luego de prestarle mi encendedor, sus dedos carcomidos me ofrecieron una colilla de Camel, casi completa, que no supe rechazar. Mientras yo disfrutaba la primera bocanada, él puso su costal junto a un árbol, tomó asiento en una banca y con un gesto me pidió que lo acompañara. Una afable sospecha me hizo aceptar la invitación y sólo entonces, al encarar su sonrisa de piano avejentado, supe de quién se trataba: un antiguo compañero de escuela, del cual recordaba sus hazañas y su apodo, pero no su nombre.

–Pensé que no querías reconocerme –aquí hizo una pausa para exhalar un elegante anillo de humo por la boca–. Hace mucho que no te veía, pinche Lizardo: ¿veinte años ya?

–Sí, algo así, Maxi –afirmé antes de cometer una irreflexiva imprudencia–. ¿Cómo te ha ido en la vida?

–No me va mal, camarada, aunque lo dudes –sus ojos se habían escondido detrás de sus músculos faciales, contraídos por su jovial sarcasmo–: ando disfrazado así para despistar a la Interpol: tú sabes, me andan persiguiendo por mis ideas políticas. ¿No tienes de casualidad una credencial, alguna identificación que me prestes? Necesito cambiar de identidad cuanto antes.

–No, Maxi, lo siento. Sólo la mía; no te va a servir de mucho.

–Sí, tienes razón –y se quedó callado, fumando con verdadero deleite su tabaco mientras yo me dejaba conducir por la nostalgia, tratando de encontrar su nombre completo entre mis desordenados archivos.

2

Por muchas razones, no podía perdonarme la desmemoria. En tributo a la honestidad he de reconocer que el Maxi me había iniciado en la obra de Apollinaire, en la música de Frank Zappa, en el anarquismo de Errico Malatesta y en otras malas artes. Mientras estábamos en prepa, él se había portado como el típico joven distraído, que venía de un pueblo en las sierras de Jalisco, no hablaba con nadie y poseía un talento especial para las matemáticas. Algo le sucedió al egresar del último semestre, pues a los pocos meses, cuando nos reencontramos en la Escuela de Ciencias Químicas, ya se había revolucionado. Se volvió un payaso, extrovertido y panfletario, aunque conservó ferozmente su vocación de misántropo, que a veces traicionaba platicando conmigo de literatura, política o rocanrol. Como aquella vez, en el comedor estudiantil, cuando se sentó en mi mesa para mostrarme un libro de Ramón López Velarde y preguntarme, muy, pero muy serio:

–Oye, Lizardo, tú que fuiste seminarista, ¿qué opinas de estos versos? –y me los leyó enseguida–: “en abono de mi sinceridad / séame permitido un alegato: / entonces era yo seminarista / sin Baudelaire, sin rima y sin olfato”.

–Pues qué ha de decir, Maxi: que cuando Ramoncito quería ser sacerdote no le llegaba aún a la poesía.

–¿Y cómo explicas a Baudelaire y al olfato? Yo te lo diré, compañero: con “olfato” se refiere, sin duda, a su debilidad por los aromas femeninos, y con “rima”, obviamente, a la poesía; por tanto, la referencia a Baudelaire es reiterativa y sale sobrando, a menos que el pícaro de Ramón haya frecuentado Los paraísos artificiales…

–¿Qué demonios estás insinuando, méndigo Maxi?

–Pues qué más: que saliendo del seminario Ramón se hizo poeta, mujeriego y mariguano. Pienso escribir un tratado sobre ese asunto, pero le tengo miedo a la censura: tú sabes cómo son mojigatos aquí en Zacatecas. Por cierto, necesito que me prestes tu calculadora para el examen de termodinámica.

–¿Y tu Texas Instruments, pinche Matías? Era una maravilla: no me digas que la perdiste…

–¿Cómo crees, camarada? La cambié por un huatote de golden: ni modo que me la fumara.

Yo nada más me encogí de hombros y me reí, qué más podía hacer, y empujado por mi ingenua solidaridad, le presté mi calculadora.

3

Al apagar su cigarro, mi amigo guardó la colilla en su chamarra y mi evocación se evaporó, dejando tras su huella el nombre que traía extraviado: Matías Ximenes, el poeta maldito y revolucionario que un buen día abandonó a su familia y su trabajo, esas instituciones pequeñoburguesas, para ejercer la soberanía absoluta del clochard. Mientras él acomodaba sus bizarras pertenencias en su talega –un radio roto, una cabeza de maniquí, un trozo de bambú–, comprendí que su lógica no carecía de sentido: ¿quién necesita de una cama, si la calle es más amplia?, ¿o de un techo, si nos oculta la luna?, ¿o de un salario, si basta con extender la mano para cosechar el fruto de los muladares? Nadie, y mucho menos Matías, que en ese momento se ponía de pie y estiraba las piernas:

–Fue un gusto platicar contigo, Lizardo. Ahora me voy, el camino a San Mezcalito es largo y quiero aprovechar el fresco de la noche.

–¿Vas a volver a tu casa, caminando, ahora mismo?

–Bueno, casa ya no tengo, tampoco familiares, pero necesito

resolver un asunto en el rancho antes de cambiar de identidad. A propósito, te encargo mucho ese paquete que te envié para que me lo guardaras, ¿lo recuerdas? Perteneció a mi abuelo. La Interpol está buscando esos documentos, así que ten cuidado: nadie sino tú debe conocer su contenido.

–¿Qué paquete? –le pregunté.

–Una caja de madera, tallada a mano; la reconocerás cuando la veas –repuso, sonriendo como un gato de Cheshire, mientras colocaba el costal sobre su espalda–. Cuídala mucho, y salúdame a tus compañeros poetas. ¿Seguro que no tienes una credencial que me prestes?

–Segurísimo, Matías. Además, todavía me debes una calculadora. Pero no te preocupes, ya no la necesito.

–Siempre lo supe, compañero, siempre lo supe –y se dio la vuelta, masticando una canción como si fuera un chicle, antes de extraviar su silueta entre la andrajosa penumbra del parque.

Decálogo del grafópata

Nunca la literatura (y menos la narrativa) será un acto solitario sino colectivo: un gesto social. Escribir sólo para uno mismo es onanista; escribir para la multitud es demagógico; escribir para la posteridad es una megalomanía cercana a la necrofilia. Lo ideal sería escribir para los pares: para aquellos lectores (pasados, presente o futuros) con los que uno pudiera tomarse un café, conversar largas horas, cultivar la amistad y la polémica.

Como los sacerdotes y los adictos, un autor auténtico jamás deja de serlo, ni cuando come, ni cuando juega, ni cuando está en la fila del banco, ni mucho menos cuando duerme: el novelista debe aprender a vivir siempre atento, pues en cualquier rincón de la vida o los sueños diarios puede hallarse un tema, un motivo, una historia o el ¡eureka! que resuelve un problema literario.

No se puede ser un narrador crítico y comprometido al mismo tiempo. En cuanto el autor se "compromete", su escritura deja de ser crítica, en tanto sus juicios y sus valores se comprometen con los que impone la ideología, la religión o el partido político en que milita. López Velarde y Revueltas son ejemplos emblemáticos: para ser buenos escritores, uno se resignó a ser mal católico y otro a ser mal comunista.

Escribir es un acto de relectura y rememoración, de reescritura y revisión. El autor debería tener dos rostros, como Jano: uno que mire hacia delante, hacia los proyectos pendientes o en marcha, y el otro hacia atrás, para no perder de vista el camino ni los libros recorridos, las experiencias propias y ajenas, individuales o colectivas.

Para escribir no basta sólo el trabajo ni sólo la inspiración. Quien afirma que con puro trabajo se puede escribir buena literatura es un iluso, o bien un demagogo que busca clientela para su taller literario. Quien confía sólo en la inspiración es más estúpido todavía, pues las musas (por lo general) desdeñan a los autores perezosos.

No se escribe novela para “contar” una historia sino para “hacerla real” en la mente de los hipotéticos lectores. La novela es un artefacto hecho con palabras que el lector activa para provocar en sí mismo una emoción que es plenamente real: la piedad, el terror o la risa que paraliza el ánimo cuando se lee, se contempla o escucha una obra de verdadero arte.

Como acto corporal y mental, la escritura resiente las afecciones de la carne y del espíritu. No siempre se escribe mejor cuando el cuerpo está sano y el alma serena; al contrario, suele ser más fecunda la escritura que nace de la enfermedad, el dolor, la miseria o la locura. Pero de poco servirían tales experiencias –por intensas y sinceras que fueran– si el autor perdiera la lucidez, la fortaleza, la paciencia necesarias para volverlas arte.

Sin importar su apariencia “realista” o “fantástica”, la mejor novela (como las leyes científicas) es siempre un gran descubrimiento. Tanto El proceso como Pedro Páramo son relatos fantásticos que expresan descubrimientos reales:en la primera, el mecanismo secreto de la burocracia burguesa, en la segunda, los sueños y traumas de nuestro inconsciente colectivo. En ese sentido, toda novela debe ser considerada realista –incluso cuando sueña.

Escribir es un acto de interpretación (una hermenéutica) pero también un proceso de producción textual (una poética). Como toda hermenéutica, debe ser fiel a su objeto, es decir, el mundo real y sus posibilidades. Pero exige, como toda poética, un arduo trabajo con el lenguaje, un oficio imaginativo y una techne flexible, habilidades que sólo se adquieren cuando hay verdadera vocación y disciplina.

Sea en lo literario como en lo natural, no hay concepto más abyecto que el de “pureza”. Las sustancias puras, las razas puras y las almas puras son producto de una abyección: de una violencia. Ergo, la novela más lúcida no debería aspirar a la pureza sino al sincretismo: a la perfecta amalgama de todas las impurezas. Por eso le viene bien cierto grado de “malignidad”, para no volverse un texto inocuo, sin capacidad de conmover o subvertir.

Las mujeres en Joyce

Congruente con sus convicciones estéticas, James Joyce fue un lúcido observador del mundo que estuvo intrigado por los misterios del alma femenina. En una carta hoy famosa, Jung lo elogió por el conocimiento de lo femenino que exhibía en el último capítulo de su Ulises: "supongo que la abuela del diablo sabe tanto así de la psicología real de la mujer, yo no lo sabía", escribió, sorprendido por el desenfado de esa señora irlandesa, Molly Bloom, que además de tener una bella voz y de ser una amorosa madre, pensaba y sentía sin falsos pudores, consciente de los deseos propios y de los que inspiraba en otros: una mujer inmune al juicio ajeno, que sabía valorarse a sí misma con la verdad de su cuerpo, de su amor y de su canto.

El personaje de Molly debió de ser muy provocador para la sociedad irlandesa de su tiempo, donde toda mujer decente estaba atada a las inflexibles virtudes del catolicismo. En contra de ese prototipo, Molly/Nora no es sumisa, dócil, casta, espiritual ni religiosa. Es hogareña, eso sí, y manifiesta un honesto cariño por Leopold, su esposo, a pesar de que ella tenga un amante. Por más sorprendente que parezca la sensualidad con que Leopold la besa al final de la novela –aun sabiendo que ella es infiel–, su ternura evidencia un admirable cambio en la actitud viril frente a la soberanía femenina, en tanto que el varón decide libremente amar a su mujer tal como es, no tal como debiera amarla desde la hipócrita perspectiva de la moral dominante.

La relación de Joyce y sus personajes con la figura de la madre es igualmente compleja. De hecho, la ausencia materna es un tema central de Ulises. Cuando el poeta Stephen Dedalus visita a su madre moribunda, ésta le exige que se arrodille ante su lecho y que rece por ella. Convencido que "la belleza no está ahí", Stephen se niega y su madre lo anatemiza antes de morir. Más que su muerte, al joven le atormenta que ella lo exilie de su afecto y lo condene al infierno. Desde ese momento entiende que siempre estuvo huérfano, en tanto que ve en su madre un símbolo de la parálisis irlandesa, de

esos valores que él debía rechazar si deseaba ser libre: la familia, la patria y la religión.

Que la mujer no sólo simboliza la parálisis, sino también la liberación, queda claro al final de la novela Retrato del artista adolescente, cuando Stephen Dedalus resuelve su indecisa vocación gracias a una figura pagana: a la muchacha anónima que divisa en la playa, jugando con las olas como una alada imagen que la vida le enviaba para guiarlo. Como las ninfas que inspiraban a Sócrates a la orilla del río, esta muchacha-pájaro ejerce una función iniciática: adopta la forma de un Ícaro femenino, a punto de volar con sus alas de cera fuera del laberinto, para que Stephen conjeture, por analogía, una solución a su enigma: si de verdad aspira a la belleza, a la libertad, al amor, a la poesía, tiene que salir de Irlanda y dedicarse a "crear la vida con materia de vida".

La mujer como fuente de epifanía también aparece en su cuento "Los muertos". Luego de una profusa cena familiar, dos esposos llegan a un hotel donde pasarán la noche lejos de sus hijos. Para aprovechar la intimidad, Gabriel intenta cortejar a Greta pero ella lo rechaza, abatida por el recuerdo de un joven que murió de amor por ella. Predeciblemente, él siente celos, pero sólo por un momento. Los eventos de esa noche y la nostalgia de su mujer le han enseñado algo más valioso: a veces los vivos actúan como muertos, pues viven sin ideales ni sueños, y a veces los muertos parecen vivos, pues afectan aún nuestros actos y decisiones. Enamorado de su mujer, Gabriel entiende que "era mejor pasar valientemente al otro mundo, en la gloria total de alguna pasión, que desvanecerse y marchitarse despaciosamente con los años".

Recurrente en su obra, el tema joyceano de los celos resulta más fascinante si se considera que las protagonistas de "Los muertos", Ulises y el drama Exiliados están inspirados en la esposa real de James Joyce, lo cual permite suponer que sus contrapartes masculinos están inspirados en el esposo real de Nora Barnacle. Es verosímil, por tanto, que el novelista y su esposa, al igual que los personajes joyceanos, enfrentaron una lucha similar contralos celos, que vencieron gracias a una dolorosa reeducación sentimental: a una crítica interior de los valores que les habían impuesto su religión y su nacionalidad.

Para probarlo podrían releerse las Cartas a Nora Barnacle: las epístolas que Joyce escribía a su mujer cuando estaba lejos de ella. Más allá de su jovial tono estas libertinas líneas revelan un radical cambio de valores con respecto a lo femenino, que no es ahora valorado en función de su pasiva "pureza" sino de lo contrario: de su vitalidad, de su picardía, de su activa sensualidad. Para Joyce era mucho más seductor lo "impuro", en tanto prefiere unas bragas maculadas (es decir, vivas y reales) que un corazón inmaculado (es decir, inexperto e incompleto). Amar a una mujer por su impureza, y no por su forzada "inocencia", se vuelve así un acto licencioso y rebelde que transgrede nuestros prejuicios sobre la virtud femenina.

Podría escribirse un libro sobre el tema, sin duda, y más si recordamos la intensa relación entre Joyce y su hija Lucía: como padre o hijo, poeta o amante, Joyce fue siempre consciente del poder de lo femenino. Sin importar nuestro género, un "imponderable" ombligo nos une al vientre de Heva, nuestra madre Tierra, nuestra Anima telúrica, nuestra Diosa Madre. Este omphalos u ombligo mítico que nos reconcilia con el Anima es un vínculo frágil que se destruye cada vez que somos cegados por los celos o el afán de sujetar. Para restaurar ese ombligo mítico, Joyce puso en marcha la sutil maquinaria de su narrativa, hasta conquistar una comprensión más lúcida de la mujer concreta, de carne y hueso, que debe ser amada en nuevas condiciones de libertad, de igualdad y, sobre todo, de empática hermandad.

El hogar que nos habita

Una casa no es un libro, excepto cuando has vivido en ella el tiempo suficiente: cuando cada muro o rincón se ha impregnado con las huellas, los signos, los indicios de tu experiencia. Hasta mis veinticinco años crecí en quince viviendas distintas: dos en Fresnillo, dos en Valparaíso, una en Concepción del Oro, tres en Villa de Cos, cuatro en Guadalupe y tres en Zacatecas. Sólo cuando me casé y nació mi primogénita, me endeudé con una casita de interés social, que apenas acabé de pagar y en la cual he incubado quince años de mi biografía, justo hasta el mes de octubre pasado, cuando mis dos hijas y yo nos mudamos temporalmente a la ciudad de México, aprovechando el año sabático que me brindaba mi universidad.

Visitar nuestra casa, después de seis meses de abandono, me ocasionó una ingentil zozobra: como si, al deshabitarla durante ese tiempo, pudiera leerla con alguna objetividad, sin la miopía que impone el trato cotidiano con un espacio que parece invariable. Ver la hojarasca acumulada en el patio, el polvo en los muebles, el teléfono inservible, la humedad en los pisos, me hizo pensar que sería mejor empezar de nuevo, en otro lugar, lejos de ahí, en México, por ejemplo. ¿Me atrevería a extirpar de mí tantas alegrías, fastidios, emociones o vergüenzas que me han ocurrido entre esos muros? Evoqué entonces el nacimiento de mi segunda hija y aquella tarde cuando decidimos ampliar nuestra morada: construir un baño más, una sala nueva, un patio, en función de un diseño que yo tracé sobre un cuaderno, sin regla y sin escala.

Interrumpido por aquel accidente de auto donde falleció mi esposa, al año reanudé el proyecto, convencido de que debía completar la obra, como si así le diera continuidad a la existencia de mi esposa. Lo primero que terminé fue el estudio, donde pude guarecer mis libros y escribir dos novelas. Al poco tiempo acabé la sala y el patio, pero luego mi hija mayor fue aceptada en la

UNAM

y tuve que detener la obra, no sin remordimientos, como si el carácter inconcluso de nuestro hogar fuera el reflejo y los fantasmas de mi propia implenitud.

Entonces intuí por qué mi hija pequeña decía que cuando yo salía y ella se quedaba sola, la casa "sobrevivía": cobraba nueva vida, llenándose de respiraciones, voces, latidos: los fantasmas que se han desprendido de nuestra piel con el roce de los días y de las noches. Por una extraña secuencia de ideas, entendí que era un privilegio no vivir en un espacio ajeno y muerto, sino en una morada viva. Aunque incompleta y deteriorada, esta casa existía en estricta armonía con mis caprichos, mis gustos, mis esperanzas y mis desencantos. Nadie sino yo puede habitar este hogar en función de lo que será y de lo que ha sido. Algún día, sí, algún día estará completo, y el hogar habitará en nosotros.

Consciente de tal prerrogativa, abandoné la desidia y me dispuse a escombrar las habitaciones: a revolver los estantes, a deshacerme de la papelería inservible, a hurgar en los archivos muertos como quien persigue los espantajos de su inconsciente. Revistas sin pasta y fotografías sin fecha, cassettes y diapositivas, películas beta y el original del primer cuento que llevé a un taller literario. Qué espanto: a las dos horas de afán higiénico, supe que la mayoría de nuestras memorias no merecen mayor trámite que el fuego. Sólo que, apenas lo consideré, todos aquellos trebejos adquirieron valor inusitado o una aureola de misterio. En especial esa caja de madera, tallada a mano y pintada de verde, que por equis razón guardé sin abrir en una caja de fanzines.

Si no mentía el sello postal, esa caja había aguardado tres años y medio en mi casa, hasta que la nostalgia y la casualidad me permitieron encontrarla. Temblé al leer el remitente (Matías Ximenes, Domicilio Conocido, San Mezcalito Apóstol, Durango), y más cuando descubrí adentro cuatro cuadernos, junto a la fotografía de un hombre cincuentón, con levita y chaleco, bastón y bigote, amén de una carta mecanografiada, donde el Maxi, mi amigo, me explicaba el contenido de su envío:

Camarada Lizardo:

Aunque mi cordura ya no zurce tres palabras sin que se me rompa el hilo, aprovecho esta tregua mental para enviarte las obras inéditas de mi tío abuelo, Matías Ximenes, que nació alrededor de 1917 en un pueblo minero ubicado entre Durango y Zacatecas, cuyo nombre desconozco pero que él bautizó en sus escritos como “San Mezcalito Apóstol”; era hijo de un notario público porfirista y pendenciero, al que mataron en Sombrerete cuando se negó a pagar los servicios de una prostituta; dos meses después, su viuda se fugó con un desconocido, luego de recluir a sus dos hijos, Lázaro y Matías, en un hospicio de Durango. Cuando el orfanato fue cerrado, en 1929, por decreto del presidente Plutarco Elías Calles, los hermanos regresaron a San Mezcalito y, por recomendación del párroco, se hicieron cargo del correo, recibiendo y entregando a caballo la correspondencia entre los ranchos más escondidos de la Sierra Madre Occidental.

Más allá de esos exiguos datos, poco sé de mi tío abuelo, ese “literato de la provincia de la provincia”, excepto que conocía la sierra “mejor que a sí mismo” y que aprovechaba sus interminables caminatas y horas de oficina para leer los libros y las revistas literarias que adquiría por correo. Se sabe, por último, que una noche de julio y tormenta de 1963 se puso el gabán y el sombrero de paja antes de montar su caballo canelo y perderse en la sierra, tirando por el camino las cartas que portaba en su mochila y que nunca entregaría: cartas de amor, de ira, de despecho, de avaricia, que fueron cayendo sobre el lodo hasta que el trote del caballo se ahogó entre los tambores de la lluvia.

Por las historias de mis abuelos, siempre creí que mi tío abuelo había dejado el pueblo, sin repartir adioses, para conocer el mundo y comenzar su obra literaria. Pero luego de leer y releer los cuadernos que te envío, comprendí que había dejado el pueblo porque había concluido su obra, convirtiendo la calumnia en un género literario. Pero eso lo decidirás tú después (cuando evalúes sus escritos); yo mientras tanto me largo tras sus huellas para que

él, en persona, resuelva mis dudas y me ayude a resarcir sus entuertos.

Desde el limbo, te saluda Matías Ximenes (el otro).

Al concluir la misiva del Maxi, decidí hacer una pausa, prepararme un trago, encender un cigarro e invertir mi insomnio en los cuadernos de su tío, donde acaso encontraría el verdadero motivo de su desaparición. A falta de mejor descripción, la obra de Matías Ximenes era en verdad muy singular: cuatro cuadernos manuscritos, que su hermano Lázaro conservó hasta heredarlos a su hijo, quien, a su vez, los heredó al suyo: el Maxi, un estudiante de química que, además del nombre, había adquirido de su tío abuelo, por misterios de la genética o de la filogenética, sus gustos literarios y sus demonios psicológicos.

El primer cuaderno se llama La carta ausente y contiene una "novela epistolar hiperrealista", compuesta por un centenar de cartas escritas con seis grafías distintas y encuadernadas en orden cronológico. La novela es –o simula ser– un ladino y laborioso plagio, una colección de epístolas que el autor "de mala fe y de buena voluntad" sustrajo a sus remitentes o destinatarios para divulgar un chisme de alcoba: el triángulo libertino que sostuvo la hija del alcalde con su joven novio y con su viejo confesor; es decir, una especie de Les Liaisons dangereuses, pero con personajes "reales": los habitantes de San Mezcalito Apóstol y San Rafael Arcángel que habían confiado sus cartas al correo, sin saber que el cartero profanaría los sobres para transcribir el contenido antes de regresar al sobre la carta y entregarla a su destinatario. Lo cual sugiere que el mismo cartero pudo alterar las epístolas para precipitar el desenlace: el suicidio del párroco (conocido como "el Abad"), la novia deshonrada, el novio que abandonó el pueblo a caballo, a mitad de la noche y de la tormenta.

El segundo cuaderno constituye su obra ensayística más unitaria y convencional: dos ensayos ficticios redactados sin borrones y con la prolija caligrafía de un notario: un Tratado arquitectónico del

infierno, seguido por un ensayo “patafísico pero severo”, titulado El espejo y su doble. El tercer volumen es más personal y menos pretencioso: un Cuaderno de escritura que reúne una serie de apuntes sin fecha; viñetas y anotaciones breves sobre los impresos que Matías iba leyendo –novelas de ciencia ficción, poemarios y revistas de vanguardia, chismes de sociedad, ensayos nacionalistas, propaganda masónica–, junto con los relatos de sus pesadillas, los sonámbulos aforismos de su insomnio, sus delirios de poeta anarquista, su colección de “asonetos” y algunos apuntes para dos ensayos “heterodoxos”: un ensayo sobre la música implícita de López Velarde y unos apuntes sobre “la música pitagórica de las esferas” basado en la poesía de Sor Juana.

El cuarto cuaderno, en contraste, está escrito con prisa, erratas y varias tintas, además de borrones y notas al margen que hacen dudar de su autenticidad, pero que ilustran muy bien la paradójica vocación literaria que Matías cultivó a hurtadillas del mundo. A pesar de su dudosa autoría, o gracias a ella tal vez, este libro constituye el epicentro de su obra. Escrito durante un período de ciento veinte días preestablecidos, el Tratado de los proyectos veniales está compuesto por ciento veinte parágrafos numerados, cada uno de los cuales formula un “proyecto” que se caracteriza por la imposibilidad de su realización. En conjunto, esos ciento veinte párrafos conjuntan un manifiesto poético que concibe la poesía como “acción concreta y mundana, siempre inacabada, siempre en proyecto”:

§ 2. Siguiendo las premisas de Paul Valéry y Leonardo da Vinci, convertir “el proyecto” en un género literario que se manifieste no como acto sino como potencia (Ximenes 2013,

XI

).

Aquí cerré los cuadernos, cansado pero con una certeza: que pronto he de volver a mi hogar, para publicar los proyectos de Matías y

concluir mi casa. Más allá de la ventana, la noche caía y arreciaba la tormenta sobre esta casa inconclusa, que ha “sobrevivido” para regalarme un enigma. En medio de aquella súbita y sonora oscuridad llegué a creer que los escenarios se confundían, que el reloj alrevesaba su órbita y que pronto vería pasar, protegido con gabán y sombrero de paja, a Matías Ximenes sobre su caballo canelo, esparciendo a puños las cartas que portaba en su mochila: cartas de amor, de ira, de despecho, de avaricia, que fueron recubriendo el paisaje hasta que el rítmico trote del caballo se fue ahogando entre los árboles, y los tambores de la lluvia se diluyeron en el latido, ese sí real, de mi inconsciencia.

Ramón López Velarde, músico

En su Teoría de la música, Claude Abromont sugiere que "la música tonal suele compararse con el lenguaje hablado, pues se compone de frases y miembros de la frase que respiran y se articulan, y tiene momentos tanto de interrogación como de afirmación o suspenso" (Abromont 2005, 71). Esta analogía parece más pertinente en el caso de la poesía porque, al igual que la música, es un arte que manipula la materia sensible con un fin estético y porque, además, en el lenguaje habitual suele confundirse la "música" del poema con su simple sonoridad. La poesía somete los signos lingüísticos a un ritmo, una melodía o una armonía, de la misma forma que la música maneja una sintaxis, una gramática o una semántica de los signos musicales. Así como la música podría analizarse mediante algunas herramientas de la teoría literaria, es posible analizar un poema a partir de la musicología… Por ejemplo, "Mi corazón se amerita" de Ramón López Velarde.

Mucho se ha hablado o escrito sobre los temas, los tics y los tiempos de López Velarde. Poco, en cambio, sobre su poética: ese sistema personal de preceptos y convicciones que utiliza para escribir su obra, para consignar por escrito sus ideas, sus sonidos y sus imágenes. Sin convertirse en una filosofía, esta poética lopez-velardiana expone tácitamente una conjetura de índole ontológica, una reflexión sobre los problemas y desvelos más graves y constantes del hombre. Algunos rasgos de esta poética han sido ya señalados, especialmente su dialéctica de opuestos: los funestos dualismos que regían los dilemas del hombre, dividido siempre entre el alma y la piel, entre el amor carnal y el amor místico, entre la vocación poética y la religiosa, entre la acción y la contemplación.

A partir de este sutil sistema de dualidades implícitas, para López Velarde el mundo se volvía plural, polígamo, polimorfo en sus manifestaciones específicas, fueran sensibles o inteligibles. En consecuencia, el autor proponía para el poeta –o al menos para sí mismo– una misión: someter la palabra a los rigores del arte, hasta

que expresara los matices más fugaces y sutiles de la realidad. “El alma del hombre más rudo atesora, en sus alas, matices fugitivos y múltiples”, escribió en un ensayo sobre la función de la poesía, antes de añadir: “Quien sea capaz de mirar estos matices, uno por uno, y capaz también de trasladarlos, por una adaptación fiel y total de la palabra al matiz, conseguirá el esplendor auténtico del lenguaje y lo domeñará” (López Velarde 1999, 104). La “adaptación” implica, tácitamente, el ejercicio de una “capacidad”: el oficio de un arte. Sólo al compás de un ritmo métrico, de una melodía fonética y sintáctica y de una armonía semántica, el poema puede convertirse en el son del corazón.

Lo anterior se comprenderá mejor si se relee el poema anunciado:

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Yo lo sacara al día, como lengua de fuego

que se saca de un ínfimo purgatorio a la luz;

y al oírlo batir su cárcel, yo me anego

y me hundo en la ternura remordida de un padre

que siente, entre sus brazos, latir un hijo ciego.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Placer, amor, dolor… Todo le es ultraje

y estimula su cruel carrera logarítmica,

sus ávidas mareas y su eterno oleaje.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Es la mitra y la válvula… Yo me lo arrancaría

para llevarlo en triunfo a conocer el día,

la estola de violetas en los hombros del alba,

el cíngulo morado de los atardeceres,

los astros y el perímetro jovial de las mujeres.

Mi corazón, leal, se amerita en la sombra.

Desde una cumbre inhiesta yo lo he de lanzar

como sangriento disco a la hoguera solar.

Así extirparé el cáncer de mi fatiga dura,

seré impasible por el este y el oeste,

asistiré con una sonrisa depravada

a las ineptitudes de la inepta cultura,

y habrá en mi corazón la llama que le preste

el incendio sinfónico de la esfera celeste (37).

Cuando se pronuncia con claridad, el poema revela al puro oído su esqueleto rítmico: una métrica uniforme, basada en versos alejandrinos, con estrofas irregulares y una rima siempre consonante y siempre impredecible. Compuesto por dos hemistiquios, cada uno con siete sílabas, el verso alejandrino tiene una cadencia binaria que estructura las imágenes en dos partes simétricas: en el primer hemistiquio el punto ("Mi corazón leal") y en el segundo el contrapunto ("se amerita en la sombra"). La dualidad de este verso –congruente con el tema dominante de la dualidad– es sostenida hasta el final. Para evitar la monotonía, el poeta recurre a eventuales y juguetonas síncopas: esas palabras agudas o esdrújulas que modifican la cadencia sin traicionar el

tempo. Tales síncopas rematan, por cierto, algunas de las imágenes más nítidas del poema… como esa "cruel carrera logarítmica" del corazón: esa curva que traza, con precisión matemática, la irremediable erosión de la vida humana, anunciada por una veloz caída y concluida por una lentísima agonía.

Ahora bien, si el ritmo tiene que ver con la secuencia fonética de las sílabas y los acentos, la melodía tiene que ver con la sintaxis, con la disposición que el poeta otorga a los fonemas primero, a las palabras y a las frases después. Aliteraciones, piruetas fonéticas, sutilezas en la puntuación, conjugaciones heterodoxas, transmutaciones sutiles son recursos melódicos que manipulan no sólo el sonido, volviéndolo más grato o memorable, sino que también hacen cantar al sentido; como el último verso, por ejemplo, donde las consonantes suaves, la ese, la de y la efe, se alternan con las fuertes como la ene y la ere, haciendo resonar con fuerza "el incendio sinfónico de la esfera celeste". Algo similar acontece con el sexto verso –"y me hundo en la ternura remordida de un padre"–, donde la aliteración con las enes, las des y las eres se remata con una maliciosa (y muy audible) inversión entre sustantivo y adjetivo: nunca será lo mismo un "tierno remordimiento" que una "ternura remordida", pues la primera expresión enfatiza la culpa y la segunda la querencia.

Mientras que la melodía y el ritmo son valores que se aprecian diacrónicamente, la armonía tiene que ver con la sincronía: con la simultaneidad y la integridad de la obra. En música, la armonía establece las leyes que rigen la combinación de notas musicales para formar los acordes y configurar la tonalidad de la obra. Mientras un acorde musical se forma con las diversas notas que acompañan a la nota principal –o nota tónica–, el acorde poético se conforma con las diversas connotaciones semánticas que el texto impone alrededor del tema principal –es decir, la metáfora tácita que engloba a las demás metáforas y que se podría llamar, provisionalmente, el sema tónico del texto. Así como hay piezas musicales que indican su tonalidad en el título (Sonata para violín y orquesta en D mayor, por ejemplo), el poema de López Velarde podría subtitularse, con toda precisión, Poema alejandrino libre en Yo dislocado.

La imagen central, la metáfora que cifra la tonalidad del texto, se plantea desde el primer verso, que da título al poema y se repite cuatro veces, como obseso estribillo: el corazón como una entidad propia, cautiva dentro del cuerpo, que late y se engrandece a la sombra del Yo. Lejos de la unidad original, el hombre es un ser desgarrado entre el corazón y su sombra; el corazón que es luz y llama, pero que vive cautivo dentro del Yo: bajo esa sombra que es cuerpo y cárcel, placer y amor, fatiga y ultraje. Pero tampoco el corazón es homogéneo, sino doble: "la mitra y la válvula" de nuestra persona; por un lado, la mitra episcopal que corona y dignifica al cuerpo; por el otro, una simple válvula: dispositivo hidráulico, bomba de paso que la sangre utiliza para nutrir y limpiar cada célula.

El poema expresa así, musical y verbalmente, una fenomenología del Yo: una psicografía plural y múltiple que se opone a las nociones unívocas o unidimensionales de la persona. Por ello, las metáforas y símbolos de López Velarde son afines a las tonalidades armónicas de otro contemporáneo suyo, ese exquisito esquizoide llamado Pessoa –o Álvaro de Campos, o Ricardo Reis–, e incluso se emparentan, muy de lejos, con las negras armonías de Rimbaud –cuyo poema "El corazón atormentado" podría interpretarse como la contraparte satírica del tema. Más sospechosa o didáctica resulta la afinidad del poema lopezvelardiano con un mito fundamental de la Modernidad: el desgarramiento del individuo que caracteriza a Fausto, sobre todo en la versión de Goethe:

Dos almas, ¡ay de mí!, imperan en mi pecho y cada una de la otra anhela desprenderse. Una, con apasionado amor que nunca se fatiga, como con garras de acero a lo terreno se aferra; la otra a trascender las nieblas terrestres aspira, buscando reinos afines y de más alta estirpe (Goethe, 20).

Leída en clave fáustica, esta pieza de López Velarde plantea la tentación de un hombre que, ante la dualidad de su persona, piensa en renunciar a una parte de sí: arrancarse el corazón para que éste, libre del Yo, baile la sinfonía de las esferas, y para que el Yo, exento

de corazón, pueda vivir indiferente y cínico frente “las ineptitudes de la inepta cultura”. Sólo que, al revés de Fausto, el poeta renuncia al pacto y prefiere permanecer escindido, en constante tensión. Respecto a su partitura, el contraste es más amplio. Mientras que la obra de Goethe tiene la estatura de una sinfonía, grave y wagneriana, la balada de López Velarde revalora otras virtudes –más levedad y menos filosofía, más humor y menos utopismo–: no puede negarse que el asunto, con toda su seriedad, se aligera en cuanto menciona “el cíngulo morado de los atardeceres / los astros y el perímetro jovial de las mujeres”.

Antes del psicoanálisis, del surrealismo incluso, Ramón López Velarde compone polifonías con las voces que habitan en los sótanos, en los pozos, en los laberintos de la inconsciencia. Esta exploración es aún vigente, en tanto que ni la ciencia ni la religión han resuelto estos desgarramientos de la subjetividad. Pero más vigencia todavía conserva su álgebra musical: ese lúdico oficio que permite al espíritu del poeta adaptarse a la botella que la contiene: a la forma de su voz, consciencia del alma humana.

El evangelio según Bob, el errante

El 28 de octubre de 2016 es histórico, sin duda, porque ese día Bob Dylan aceptó el premio Nobel de literatura. Pese a la polémica que se generó en las redes sociales, quedó claro que la Academia sueca no había premiado sólo a un creador –con una trayectoria formidable–, sino a todo un movimiento: la Contracultura americana que se diseminó por el mundo después de la Segunda Guerra, a través del arte pop, la poesía y el rock, promoviendo los derechos civiles, el feminismo, la igualdad racial y, claro, la diversión. Junto con Dylan, el Nobel galardonó a la corriente poética que inauguró Walt Whitman y que consolidaron Allen Ginsberg, Patti Smith, Leonard Cohen, Joan Baez, Jack Kerouac, entre otros. Una generación legendaria, que hizo del arte una forma de expresarse, de pensar y de vivir libre y creativamente, inmune al sueño americano.

Además de sus virtudes estrictamente poéticas –su dominio de la tradición, su creatividad verbal o las magnas visiones de sus letras–, sostengo que Dylan merecía también el Nobel como narrador en verso. Es verdad que Tarántula, más que una novela, es un abrumador derroche lingüístico, y que los relatos de Crónicas I muestran un talento inusitado para retratar personajes y describir los escenarios donde se forjó la música estadounidense, pero su verdadero genio narrativo se manifiesta en sus canciones: en esas historias, cómicas o dramáticas, ficticias o testimoniales, que nos canta con versos siempre impecables.

Por eso es tan divertido confrontar sus relatos con sus canciones: por ejemplo, leer en “La tierra perdida” cómo emigró a Nueva York para volverse músico folk, mientras oímos “Talkin’ New York”: una pieza que relata sus noches en los bares, antros y cafés musicales de la clase obrera, donde él “Echaba el bofe por un dólar al día / Soplaba a rabiar, como una fiera / El dueño dijo que le encantaba mi música / Estaba entusiasmado con mi música / Por un dólar al día” (Letras completas, 7).

Sin que sean autobiográficas del todo, Dylan conoce de cerca sus historias, o bien porque las experimentó, o bien porque supo de ellas por un amigo, un periódico o un libro. Así ocurrió con "Hurricane" (incluida en su disco Desire, 1975), que compuso junto con Jaques Levy luego de leer la autobiografía del boxeador negro Rubin "Hurricane" Carter: "el hombre a quien acusaron / de un crimen que no cometió / lo metieron en prisión / pero podía haber sido / campeón del mundo" (673). La trama es desarrollada con la habilidad de un novelista policíaco: el hallazgo de los cadáveres en la cantina, el tipo que quiere robar la caja mientras alguien llama a la policía; la detención de Rubin; el falso testimonio que lo incrimina; la policía que lo captura y el jurado que lo condena:

Nadie duda que él apretó el gatillo

Y aunque no apareció el arma

El fiscal lo acusó del hecho

Y un jurado de blancos le dio la razón (677).

Es obvio que Dylan compuso "Hurricane" no sólo para conmovernos con un drama real, sino para denunciar una injusticia. Y al menos en esta ocasión, el arte triunfaría sobre el mundo, pues gracias a él –y al apoyo de Muhammad Ali–, el caso se reabrió dos veces, hasta que Hurricane fue liberado en 1988, cuando un juez reconoció que hubo "graves irregularidades procesales" en su juicio y que "las posturas racistas habían desempeñado un papel determinante en la condena" (717). Por más que algunos todavía pongan en duda la inocencia del inculpado, es obvio que la prioridad de Dylan fue mostrar los prejuicios del sistema judicial.

En contraste con este ejercicio de nonfiction, otros relatos de Dylan usan los hechos reales o las referencias literarias para transformarlos en ficciones casi fantásticas. Un clásico sería "Frankie Lee and Judas Priest", que recrea un burdel del viejo oeste para ambientar ahí un pacto con el diablo. En otra pieza, "Visions

of Johanna", describe una serie de escenas urbanas, imaginadas por una mujer triste y solitaria, pero cuando sugiere que Johanna es un fantasma o que su nombre alude a la gehena –o sea, el infierno judío–, la historia se vuelve alegoría.

Dentro de este género "simbolista", su obra maestra es "Sad- Eyed Lady of the Lowlands": la pieza que, según la leyenda, compuso en una sola noche para completar su disco Blonde on Blonde (1966). De hecho, si no estuviera dedicada a Sara Lownds, su primera mujer, cualquiera pensaría que describe una mujer mitológica, inspirada por La diosa blanca, el libro de Robert Graves que Dylan leyó cuando "la invocación de la musa poética era algo con lo que todavía no estaba familiarizado" (Crónicas I, 51).

Con tu boca de mercurio en tiempos misioneros

Y tus ojos de humo y tus plegarias como versos

Y tu cruz de plata y tu voz de campana

¿Quién de ellos piensa que podría enterrarte? […]

Triste dama de las tierras bajas

Donde el profeta de los ojos tristes dice que nadie vendrá

Mis ojos de almacén, mis tambores árabes

¿Debo dejarlos junto a tu puerta

O debo acaso esperar, triste dama? (Letras completas 407-409)

En cuanto aparece el narrador, lo que parecía una devota letanía al Eterno Femenino se convierte en una leyenda provenzal: la del poeta que acude con su dama para vencer a sus rivales y así ganar su corazón. En consecuencia, los "ojos de almacén" podrían representar a los de un juglar errante: un trovador que tocó sus tambores mientras recorría el mundo, almacenando en sus pupilas

los recuerdos que luego ofrendaría a su amada. La originalidad de Dylan consistió en diluir el mito medieval con un solvente bíblico: según las notas críticas que Carrera y Manrique escribieron para sus Letras completas, el "profeta de los ojos tristes" podría aludir a Jeremías, cuando condena la ciudad de Babilonia, mientras que los "tambores árabes" evocarían la norma judía que ordena dejar afuera del templo esos instrumentos antes de entrar (425).

Durante las primeras cuatro estrofas, el trovador sostiene este tono híbrido –que mezcla Tristán e Isolda con el "Cantar de los cantares"– hasta que llega a la quinta y decide sorprender a sus escuchas, retorciendo la trama con un desenlace imprevisto:

Con tu memoria metálica de Cannery Row

Y tu esposo de revista que un día se marchó

Y tu actual gentileza que no puedes ocultar

¿Quién de ellos crees que te daría trabajo?

Ahora estás con tu ladrón, en su libertad condicional

Con el medallón sagrado que pliegan tus dedos

Y tu cara de santa y tu alma de fantasma

¿Quién de ellos crees que podría destruirte? (411).

Para nuestro asombro, resulta que la "triste dama" no es una diosa celta de las Lowlands (las tierras bajas de Escocia), sino una mujer desvalida y real, que vivió en Cannery Row, Monterey, California, abandonada por su esposo, mientras arrulla al hijo de otro –un rufián en libertad condicional–, y la acosan pretendientes que le ofrecen empleo a cambio de su gentileza. Pero luego nos conmueve comprobar que las circunstancias adversas de la mujer no desaniman al narrador, que se mantiene fiel a su juramento: aguardar con devoción el llamado de Sara, su triste dama, su

mundana diosa blanca. Aunque la letra transite de lo sagrado a lo profano, la anécdota sigue el orden opuesto: es la historia de una mujer que fracasó en su matrimonio, antes de ser divinizada por un poeta, su terco pretendiente.

A medio camino entre el realismo testimonial y la invocación mítica, abundan las letras de Dylan que recrean temas marginales de la historia. Desde sus inicios había ya valorado la música folk como repositorio de la memoria colectiva. Más allá del "frenético mundo moderno", lo excitaban los temas de las viejas canciones, "como el hundimiento del Titanic, la sonda de vapor de John Henry o el tiro que John Hardy le pegó a un tipo en la frontera de Virginia Occidental. Todo aquello seguía vigente; se trataba de hechos reales y del dominio público. Éstas eran las noticias a las que prestaba atención" (Crónicas I, 27).

Durante su juventud, esa fe en el folk le había impedido componer nuevos temas, pues las canciones tradicionales le parecían "mucho más valiosas que cualquier cosa que se me ocurriese decir" (25). Cuando decidió por fin componer su repertorio, se puso a hurgar en la memoria colectiva estadounidense hasta hallar lo que buscaba: historias de vaqueros, trenes y forajidos como John Wesley Harding, ese ladrón que "a los pobres defendió / con un arma en cada mano", y del que "más de uno siguió su rastro / mas ninguno lo atrapó" (Letras completas, 433). O desdichados como Hollis Brown, ese granjero que prefirió matar a su familia y suicidarse antes de que todos murieran de hambre: "Hay siete personas muertas / en una granja de Dakota del Sur / y en la lejana distancia / están naciendo otras siete" (163).

Entre sus piezas con trasfondo histórico, destaca la enigmática "Señor (Tales of Yankee Power)", compuesta en 1978 para su disco Street Legal. Según Carrera y Manrique, el verso inicial fue inspirado por un canto de Archibald McLeish que narra la conquista de México (752). Dylan, por su parte, sostuvo que la letra hablaba de un yanqui perdido entre Texas y Nuevo México, y que la idea fue inspirada por un viejo al que conoció en el tren: "un anciano ataviado únicamente por una manta, con los ojos de fuego y exhalando humo" (752). Pero el subtítulo y el tono suplicante del narrador pueden sugerir que se trata de un prisionero de guerra (¿la

de Secesión o la de Texas?), que ha sido separado de su mujer y teme que lo conduzcan al paredón:

Señor, señor, ¿sabe a dónde vamos?

¿Al condado de Lincoln o al Apocalipsis?

Me parece que ya he recorrido este camino

¿Hay algo de cierto en ello, señor?

Señor, señor, ¿sabe dónde se esconde ella?

¿Cuánto tiempo cabalgaremos?

¿Cuánto tiempo debo seguir con los ojos clavados en la puerta?

¿Habrá algún consuelo ahí, señor? (739)

Pero quizá la canción que describe mejor sus mecanismos de creación es "Man in the Long Black Coat". Según cuenta en Crónicas I, la idea surgió mientras grababa Oh, Mercy (1989) en Nueva Orleáns, a donde Dylan se había mudado para trabajar con Daniel Lanois, el productor que Bono le había recomendado y que le impresionó por su aspecto: "su estilo era noir de la cabeza a los pies: llevaba sombrero oscuro, pantalones negros, botas altas, guantes. Todo él, sombra y silueta; borroso, un príncipe negro de las colinas negras" (171).

Mientras intentaba, junto con Lanois, definir el sonido que su disco requería, Dylan conoció en las afueras de Nueva Orleáns a un carpintero, llamado Sun Pie, cuyas opiniones lo impresionaron: "La guerra no es mala. Hace menguar la población", le dijo antes de agregar: "¿Le atormenta su conciencia? No importa; la conciencia de un hombre es inútil, al menos la de un hombre vivo, ya sea inocente o culpable" (202). De ese modo, mezclando el vestuario noir de su productor con las estrafalarias opiniones de un carpintero, Dylan pudo concebir al hombre de levita negra que

protagoniza una de sus canciones más siniestras y portentosas:

Cantan los grillos, suben las aguas

Un blando vestido de algodón cuelga ya seco

Ventana abierta, árboles africanos

Combados por el soplo de un huracán

Ni una palabra de adiós, ni siquiera una nota

Ella se fue con el hombre de la levita negra […]

El predicador hablaba, decía en su sermón

Que la conciencia del hombre es vil y depravada

No puedes esperar que te enseñe el camino

Cuando eres tú quien debe complacerla

No es fácil tragarla, se atora en la garganta

Ella entregó su corazón al hombre

de la levita negra (Letras completas, 1007).

Con lentos acordes y sonidos ambientales al fondo, la letra evoca la mórbida atmósfera de Nueva Orleáns: una noche húmeda, a la hora de la marea, cuando los vientos del huracán ya se han aquietado. Tras una ventana abierta se adivina a un hombre, abandonado por su mujer, quien se marchó tras los pasos de un personaje inquietante: un predicador que seduce a sus víctimas con citas bíblicas, diabólicamente interpretadas. Aunque fue incapaz de evitarlo, el hombre comprende que no es culpa suya, pues "no hay errores en la vida / y a veces es cierto que puedes verlo así / pero nadie vive o muere, todos flotamos", como no es culpa de la tormenta el humo sobre el agua, ni tampoco esos "troncos

desarraigados bajo la luna creciente" (1009), acaso porque el hombre de la levita negra no es sino un avatar de la muerte inevitable.

Se puede suponer, luego de estos ejemplos, que Bob Dylan no es un narrador típico, si lo que escribe "siempre tiene una raíz autobiográfica" (Crónicas I, 192) y al mismo tiempo implica algo que trasciende la experiencia individual: "Hurricane" delata la miopía racista de la justicia; "La dama triste", los infortunios del Eterno Femenino; "Señor", el desamparo de los vencidos; "El hombre de la levita negra", el demonio de la muerte. Luego de recorrer una y otra vez el mundo, de amar a tantas mujeres, de evadir la fama y buscar la verdad en el cristianismo o en el escepticismo, es obvio que Bob, el juglar errante, considera la vida como una experiencia simbólica y que debe contarla para dar testimonio de ella, aunque ignore si su evangelio se dirige "tal vez al Diablo, tal vez al Señor" (Letras completas, 761).

Brian Eno versus el canto de Andoar

OBERTURA

¿De qué hablamos cuando hablamos de música? ¿De una canción de moda o del "Himno a la alegría"? ¿De la cumbia que nos atormenta cuando viajamos en autobús, o de aquella que bailamos con placer? ¿De José Alfredo Jiménez, Ravel o Pink Floyd? No lo sé. Innumerables veces, cuando algún extraño tiene la mala fortuna de escuchar lo que yo considero música, me censura con una descarada incomprensión o me tolera con una maliciosa indulgencia. Algo parece irrefutable: nadie la escucha con los mismos oídos, nadie la procura ni la disfruta con la misma disposición de ánimo. Algún irresponsable sostuvo que se trata de un lenguaje universal. Vaya tópico: lo único universal de la música es que cada quien la escucha como desea o necesita.

Algunos piensan que la música es una rola coqueta y facilita: úsala hoy y mañana deséchala. Otros la utilizan como elíxir de la memoria, como bálsamo de la nostalgia o como himno de su prepotencia. Unos la ignoran y se escandalizan ante el fervor insaciable de los melómanos. Y estos últimos la aman con intensidad, aunque saben que la música es una amante cruel, pues algunos (como Salieri) solicitan en vano sus favores y otros (como Amadeus) son correspondidos tal vez sin merecerlo. Yo, por mi parte, la escucho como soundtrack (real o imaginario) de mis rutinas, y quisiera deducir de ella el misterio y el dogma de la existencia. A semejanza de Cioran, sostengo que gracias a la música vale la pena posponer la muerte. La música constituye un privilegio de los mortales.

Precisamente porque está liberada de todo compromiso mimético, por su naturaleza efímera y por su inagotable diversidad, la música hechiza al hombre como la flauta del hindú a la cobra. Porque transmuta en canto las penas de amor, en himno nuestra melancolía, en baile nuestro deseo. Y porque es poesía sin palabra,

imagen móvil, escultura sonora de tiempo: metáfora de nuestro devenir. Se ha demostrado a fondo el íntimo vínculo entre nuestras ideas del mundo, del ser, del tiempo y de la música, así como su curso histórico. No repetiré por tanto los anatemas platónicos o las vindicaciones dionisiacas, sino que trataré de operar a contrapelo: educir la metáfora mítica contenida en una obra corrosiva, hermética y contagiosa. Me refiero a los experimentos sonoros de Brian Eno y a la mitología del tiempo que quizá su música expresa.

EL CANTO DE ANDOAR

Hace tiempo encontré, en una novela de Michel Tournier, Viernes o los limbos del Pacífico, una escena que me obligó a repensar mi forma de escuchar y entender la música. El capítulo nueve nos relata cómo Viernes, compañero de Robinson, venció a un macho cabrío, grande como un oso, llamado Andoar. Tanta dificultad encontró el araucano en el combate, que decidió honrar a su rival. Colgó sus intestinos de una rama para que se curtieran al sol y colocó su cráneo sobre un hormiguero para que las hormigas lo descarnaran. Cuando el sol y las hormigas concluyeron su faena, Viernes seccionó los intestinos en doce partes iguales. Después de unir los cuernos de Andoar con tablillas de sicomoro, sujetó a la calavera los doce retazos de tripa. Por último, Viernes fijó al hueso unas alas de buitre, para conducir la más leve brisa hacia la caja de resonancia del cráneo. Construyó así una especie de arpa eólica cuyas cuerdas no estaban afinadas a la tercera ni a la quinta, como cualquier instrumento, sino a octavas. Así describe el narrador ese "concierto celeste de violines y flautas" que Andoar ofreció a Viernes y a Robinson:

Bajo la luz cambiante de la luna, las dos alas de buitre se abrían y se cerraban espasmódicamente a ambos lados del cráneo y le prestaban una vida fantástica, acorde a la tempestad. Y por encima de todo aquel bramido potente y melodioso, música verdaderamente elemental, inhumana, que era a la vez la voz

tenebrosa de la tierra, la armonía de las esferas celestes y la queja ronca del gran cabrón sacrificado. Y apretados el uno contra el otro, al abrigo de una roca saliente, Robinson y Viernes perdieron en seguida la conciencia de sí mismos en la grandeza del misterio en que comulgaban los brutos elementos. La tierra, el árbol y el viento celebraban al unísono la apoteosis de Andoar (Tournier 1986, 220).

Se trata de un momento clave de la novela: bajo la inhumana grandeza de ese concierto, Robinson comprendió que su epidermis eurocéntrica, su afán de dominio y su individualismo moral se habían resquebrajado por completo. Gracias al artificio sonoro de Viernes, Robinson y yo comprendimos que la música era algo más que el sonido de ciertos instrumentos, organizados con hábil geometría y ejecutados por virtuosos de fragante levita y empolvada peluca. Por el contrario, el canto de Andoar y su belleza inquietante fueron fruto de una voluntad quizás intuitiva, tal vez irracional, pero sin duda estética… e inhumana. Una vez que ideó su mecanismo, Viernes abandonó su obra y desapareció como autor y como intérprete, puesto que serían el viento, la tempestad y la noche quienes improvisaran el ininterrumpido, inmutable, imprevisible cantar: la música, tras el soplo del artista, cobró vida y se generó a sí misma.

Este capítulo, escrito por Michel Tournier a partir de la fábula de Daniel Defoe, me conmovió por su visión primigenia, inhumana, de la música: una concepción estética inimaginable por completo para el orden occidental, regido por estructuras tan exactas como flexibles. Desde que Pitágoras y sus alumnos discernieron el orden matemático entre las diferentes notas, cierta música de Occidente ha crecido a través de la racionalización geométrica de la armonía, el ritmo y la melodía. Algunas obras de Bach, como el Canon eternamente remontante, son ejemplos prodigiosos de esa conjunción entre matemáticas y música, de la misma manera que el canto de Andoar conjuga el azar y el arte. Es decir, podemos ver la música geometrizante y la música generativa como dos metáforas fronterizas de la música: algo así como dos mitologías artísticas radicales. Entre ambos extremos, creo, es posible cualquier expresión artística (sin olvidar que, en la tercera frontera, se

encuentra la metáfora romántica, de la que apenas haré mención, aunque sea considerada como el máximo logro del arte cristiano y de la razón hegeliana).

Si Michel Tournier escribió que la misión del escritor era modificar el murmullo mitológico que alimenta el espíritu de los hombres, para Brian Eno es tarea del artista innovar, reciclar, combatir o desdeñar las metáforas que dominan nuestro pensamiento musical. La metáfora (o mitología) geométrica de la música procura que entre las notas, los ritmos, los timbres y las melodías, existan relaciones recíprocas tan armoniosas y estables como las que guardan entre sí los poliedros platónicos, para que la pieza musical sea mimesis de la música de las esferas. En cambio, la música generativa de Brian Eno o de Viernes se genera a sí misma a partir de ciertas condiciones iniciales y mediante determinado algoritmo diseñado por el artista –quien pierde todo control sobre la obra una vez que ésta se ha puesto en marcha–; es decir, se somete a desarrollar una metáfora (o mitología) fractal de la música, ajena a la abstracción euclidiana y a la expresión sonora del espíritu y del sentimiento humanos.

Desde hace unos años, algunos músicos han tratado de crear con base en esta metáfora tan novísima como ancestral. Brian Eno, en particular, se ha convertido en uno de sus principales teóricos, practicantes y promotores. Como antecedente cercano de sus propuestas, el extecladista de Roxy Music cita a Terry Reilly con su obra En C. Esta pieza estaba construida por cincuenta y dos barras en la clave de do, y las instrucciones de su partitura exigían que el ejecutante tocara cada barra las veces que quisiera y con el tempo que le dictara su propio capricho. Sólo entonces debía pasar a la siguiente barra. Por supuesto, si la obra produce un efecto inquietante cuando se ejecuta con un solo instrumento, su arbitrariedad se vuelve laberíntica cuando proviene de toda una orquesta. Es evidente que cualquier grabación de esta pieza será copia infiel del original, pues fijará para siempre lo que debería ser un evento único y efímero: la grabación volvería predecible lo que se propone impredecible: sería como grabar en un estudio digital el canto de Andoar.

Gracias a la conjunción de sintetizadores y computadoras es posible

crear obras musicales a partir de esta metáfora fractal. En el caso del arpa eólica de Viernes o de las campanas de viento, sólo se pueden determinar las notas que componen la pieza. En cambio, los actuales programas de música generativa permiten modificar centenas de parámetros sonoros y musicales: cantidad o tipo de instrumentos, duración de las notas, escalas, irregularidades, progresiones rítmicas, filtros sonoros, ecos e intensidades. Entre más precisas sean las instrucciones programadas, más definido será el rango de posibilidades de la pieza: será mayor la autosimilitud entre sus probables versiones. De alguna manera, el autor, al definir el algoritmo que engendrará el fractal, determina tan sólo un espectro de posibilidades, y la computadora comenzará a improvisar de la misma manera en que el viento improvisaba con el arpa eólica. Brian Eno explica así algunas consecuencias de esta nueva metáfora:

[La música generativa] significa, para mí, el comienzo de una nueva era de la música. Hace cien años, cada evento musical era único: la música era efímera e irrepetible, y ni la escritura musical podía garantizar una duplicación precisa. Entonces vino el gramófono, que capturaba conciertos específicos y hacía posible escucharlos idénticos una y otra vez. Ahora tenemos tres alternativas: música en vivo, música grabada y música generativa. Esta última disfruta de los beneficios de sus dos ancestros. Como la música en vivo, siempre es diferente. Como la música grabada, está libre de limitaciones espaciales o temporales: puedes escucharla cuando y donde tú quieras. Realmente creo posible que nuestros nietos nos miren y nos pregunten: "¿Quieren decir que ustedes escuchaban exactamente lo mismo una y otra vez?" (Generative Music 1).

Al igual que la geometría fractal se adapta mejor a la irregularidad natural de las nubes, las montañas o las formas vegetales, la música generativa describe de manera más cercana nuestra relación real con el tiempo. En cambio, la metáfora euclidiana de la música expresa mejor nuestra relación ideal con el acontecer. En otras palabras, refleja mejor nuestro anhelo de engañar a la muerte y de refutar a Heráclito: podemos bañarnos mil veces en el mismo río al escuchar mil veces la misma canción. Se trata, por supuesto, de una

utopía hermosa. A pesar de lo que sostenga Brian Eno, creo que cualquier pieza musical, compuesta con verdadero arte, jamás será la misma. Sin importar cuántas veces la escuchemos, siempre nos reservará, entre su telaraña sonora, un detalle inesperado, una nueva emoción, un mensaje secreto. La inmutabilidad de la música grabada es una mera ilusión, ya que nuestros oídos se metamorfosean, se adiestran o envejecen con los días. Porque acaso nuestra sensibilidad, nuestra capacidad de reorganizar en el espíritu el tiempo, está regida por una fractalidad del espíritu.

No por ello puedo negar que la música generativa, metáfora fractal del sonido, expande la música al nivel del arte puro, pues desvanece las figuras del autor, del ejecutante y del instrumento mismo.

UNA MÚSICA SIN CENTRO NI SUJETO

Música pura, descentrada del sujeto, sin pronombres personales. Tal parece ser el objetivo de Brian Eno, discernido a través de un largo proceso. Desde sus inicios en la música ambiental, se preocupó ante todo por descentrar la música de sus habituales centros de gravedad. Uno de ellos, por ejemplo, es el papel protagónico que el rock le concede a la voz y a las letras. En el disco que realizó junto con David Byrne, My Life in the Bush of Ghosts, advertimos que no hay cantante ni versos, pues las voces y los cantos fueron sampleados de diversas e insólitas fuentes: un sermón religioso, el canto de un almuédano, un locutor radiofónico. Por su parte, las piezas de Music from Films fueron concebidas como soundtracks de películas imaginarias, de tal manera que el centro de las canciones no estuviera en ellas mismas, en su melodía, en el virtuosismo del solista o en la complejidad de su estructura, sino en las hipotéticas imágenes de una película ausente. Si algunos puristas consideran que la música se pervierte cuando se confabula con las imágenes, Eno les responde con una perversión más profunda al asociar a la música con imágenes invisibles.

Consciente de sus propias limitaciones y obsesiones, Brian Eno elige el camino de la simplicidad y del juego para evadir el lirismo y las

complejidades exhibicionistas, al tiempo que nos transmite paisajes imaginarios o sentimientos que ni él mismo prevé:

Al menos una de las piezas de Music from Airports es estructuralmente muy, muy simple. Hay notas cantadas por tres mujeres y por mí mismo. Una de las notas se repite cada 23 1/2 segundos. Es de hecho un gran bucle girando alrededor de una serie de sillas de aluminio tubular en el estudio de Conny Plank. El siguiente bucle, más bajo, se repite cada 25 7/8 segundos o algo así. El tercero, cada 29 15/16 segundos, más o menos. Lo que quiero explicar es que todos se repiten en ciclos inconmensurables, de tal manera que nunca vuelven a entrar en sincronía. Así se mueve la pieza a lo largo del tiempo […] Conforme la pieza avanza, escuchas diferentes superposiciones y configuraciones de esos seis elementos básicos que, en esa particular pieza, nunca cambian. Permanecen idénticos. Pero la pieza los muestra como si tuvieran una gama absoluta de variaciones (“Evolving Metaphores…”).

Como se advierte con estos ejemplos, Brian Eno se encuentra tan distante de aquellos que sólo conciben su obra (pluma en mano) sobre la partitura, que de aquellos que sólo desean expresarse (guitarra en mano) sobre el escenario, bajo las luces y entre los aplausos. Brian Eno es un músico solitario que utiliza el estudio de grabación como los pintores sus pinceles o los poetas las palabras. Y recluido en su cabina, poseído, construye sus piezas sobre la marcha, como en un performance, a partir de una estrategia oblicua, es decir, de una metáfora seminal, de una idea generativa.

Así, aun cuando la pieza termine fijada en una cinta magnetofónica, ha sido fruto de un método generativo, fractal, inhumano: el compositor se limitó a determinar las condiciones iniciales y el algoritmo generador a fin de que la música se generara a sí misma, sin ataduras externas, sin centro, sin sujeto. Exactamente como hizo Viernes en la novela de Tournier. En ese sentido, el canto de Andoar y Music from Airports sólo difieren por las circunstancias de su creación y por los medios utilizados para concretarse, pues sus objetivos y actitudes son similares. Ante la música euclidiana

geometrizante, Eno y Viernes nos proponen una metáfora más amplia, más enigmática, menos antropocéntrica de la música. En lugar de someterla a leyes específicas y distintas, o de convertirla en expresión de nuestras alegrías o sinsabores, el artista debe someterse a la música, desvanecerse en su belleza fractal, inhumana, sorprendente, indecible.

Sin embargo, el camino de Viernes, el hombre solar, el buen salvaje, nos está vedado. El ejemplo de Brian Eno, por el contrario, demuestra que resulta más productivo aprovechar la experiencia que nos brindan la historia y la tecnología, en vez de vociferar en su contra. Al combinar el estudio de grabación con los ordenadores y al corregir la astucia con el instinto, Eno demuestra que es posible, incluso, desencarnar la música y librarla de las limitaciones humanas. Cuando el canto de los grillos deviene sonata nocturna y cuando el aullido de la hiena nos conmueve como si fuera un violín patafísico, sabemos que a la música sólo le resta perseguir lo imposible.

Sor Juana y Johanna:

del caracol a las esferas

Separadas por dos siglos y medio, hay entre Sor Juana Inés y Johanna Beyer un extraño paralelismo no sólo en el nombre, sino también en la vocación artística y en el pensamiento cósmico.

La primera nació en San Miguel Nepantla, en 1648, y realizó sus primeras lecturas en la biblioteca de su abuelo; la segunda vio la luz en 1888, en Leipzig, donde adquirió su formación musical y sus intereses vanguardistas. La primera, Juana Inés de Asbaje, emigró a la ciudad de México y estuvo en la corte del virrey antes de ordenarse como monja y crear una obra poética tan sorprendente como incomprendida. La otra, Johanna Magdalena Beyer, tuvo que emigrar a Nueva York para ganarse la vida como maestra de piano y así crear una obra musical asombrosa pero aún desconocida. Por desgracia, las dos padecieron la hostilidad de sus contemporáneos y una similar discriminación por su género, amén de una agonía muy triste, que amargó sus últimos días: Sor Juana por culpa de la peste; Johanna, por su esclerosis lateral amiotrófica.

Pero hay una analogía menos evidente que hermana a la monja con la pianista. Siendo poeta de nacimiento, Sor Juana expresó repetidas veces, en prosa y en verso, su interés por lo musical, mientras que Johanna, siendo compositora de vocación, escribió poemas muy sugerentes como texto o paratexto de sus piezas musicales. Así, por caminos paralelos, ambas expresaron una visión común de lo musical (y lo cósmico): un ideal de índole pitagórica, que les permitió conjuntar el Número con la Belleza, el Sonido con el Sentido, la Materia con el Espíritu, la disonancia de lo temporal con la eternidad de lo armónico.

En su ensayo sobre “El modelo de la espiral armónica de Sor Juana”, Rocío Olivares Zorrilla resume los estudios realizados por los críticos para elucidar el pensamiento musical de la poeta. Mediante una exégesis de sus textos, sobre todo el “Romance 21”,

“Carta a Sor Filotea” y “Primero sueño”, se evidencia en Sor Juana la influencia de El Melopeo y su maestro (1613), el tratado donde Pietro Cerone explica el caracol armónico al que alude la poeta en su “Romance 21”, cuando confiesa que quiso escribir un tratado para simplificar las reglas musicales y mostrar “que es una línea espiral, / no un círculo, la Armonía; / y por razón de su forma / revuelta en sí misma / lo intitulé Caracol” (De la Cruz 1985, 30).

En el tratado de Pietro Cerone, además, Sor Juana pudo enterarse de la armonía entre el alma y el cuerpo, regida por las proporciones pitagóricas, lo que remite a Marsilio Ficino, para quien los “sonidos y melodías están apropiadamente consagrados a cada uno de los dioses” (Olivares 2015, 17). Gracias a ello, la música puede provocar teoforías: posesiones divinas que padecen los escuchas cuando su cuerpo y su alma entran en resonancia con la música de los dioses y del cosmos. La música, por tanto, posee la clave matemática del alma tanto como del Universo. Por eso Sor Juana argüía, en su “Carta a Sor Filotea”, que incluso las peticiones que hizo Abraham a Dios para salvar a Sodoma y Gomorra no podían entenderse sin saber música, pues al disminuir de 50 a 45 el número de justos necesarios para salvar dichas ciudades, Abraham proponía a Dios una proporción sesquinona, “como de mi a re”; y al bajar de 45 a 40 proponía una sesquioctava, “como de re a mi”, etcétera (De la Cruz 1985, 832).

Estas proporciones geométricas son similares, por lo demás, a las del cosmos, según lo apunta Pietro Cerone:

[Los sabios] no sin doctrina afirman que desde la tierra a la Luna hay el espacio de 126 mil estadios […] y éste dicen ser el espacio del Tono; que apunto es aquel intervalo (respecto a los otros) que los músicos prácticos consideran entre re y mi. Después van poniendo desde la esfera de la Luna a la de Mercurio un poco más de la mitad del dicho espacio: el cual según las proporciones de la música es el intervalo del semitono cantable. De la esfera de Mercurio a la de Venus dicen que hay casi otro tanto espacio, y es la distancia del semitono incantable […] Y advierten que cuanto más los círculos o planetas son más bajos y más cerca de la Luna, causan sonido más grave, y cuanto son más altos y más se allegan al

cielo más alto, resuenan más agudamente (Cerone 223-224).

La similitud entre las proporciones “musicales” del cosmos y del alma humana permitió a los pitagóricos hablar de la “música de las esferas”: una armonía muda (audible sólo para Dios) que regiría el devenir y la estructura del cosmos. Esta misma metáfora, curiosamente, también da vida a “The Music of the Spheres”: un interludio de seis minutos que Johanna Magdalena Beyer compuso como parte de Status Quo –su ópera inconclusa–, y que debía ser tocada por tres instrumentos eléctricos, “con rugido de león y con triángulo” (Kennedy y Polansky 1996, 726).

Esta pieza, grabada en 1938 con la colaboración del Electric Weasel Ensemble, tiene un privilegio histórico: ser la primera grabación de una obra electrónica compuesta por una mujer. Pese a los instrumentos tan poco usuales que emplea, “The Music of the Spheres” es una obra muy emotiva y melancólica. A la manera de un cuarteto (pero electrónico), las cuerdas entrelazan tres melodías en contrapunto con un ritmo creciente: un bajo-no-continuo cuyo tempo se acelera en espiral, de largo a moderato, como si acoplara el lento pulso del cosmos con el presuroso pulso humano.

Aunque use los mismos principios geométricos y armónicos que sus colegas y amigos neoyorkinos –como la polirritmia o el “contrapunto disonante”–, la obra de Johanna contrasta, por su calidez, con las piezas de John Cage, Henry Cowell, Percy Grainger, quienes jugaban con los principios matemáticos de la música, pero manifestaban escaso interés por su carácter teofórico. Para Johanna, es evidente que la música no tiene sentido si no provoca en los escuchas una posesión divina o una visión cósmica, como lo sugiere en el texto que redactó para presentar ante el público su ópera Status Quo:

Ahora escucharemos “Música de las esferas”, para ver los eventos estelares del universo y recordar la eterna belleza y verdad del infinito. Veremos nuestra tierra, inundaciones, vegetación, animales extintos, y a algunos ancestros nuestros.

Sobre el escenario, dos criaturas primitivas merodearán en las tinieblas; oiremos un llanto y, en respuesta, un gemido que se calla; con sonido y ritmo dados. Y en esta introducción atestiguaremos el desarrollo musical de esos dos elementos, desde lo muy primitivo hasta las complicaciones de nuestros días.

Cuando lleguemos al uso de ritmos, melodías y armonías más complejos, nos descubriremos en América, en Estados Unidos. Y será mejor estar preparados, para que experimentemos la causa y el efecto de esta complejidad: la vida en el Sturm und Drang, el estrés y la incertidumbre sin descanso de 1938 y 1939 (Kennedy y Polansky 1996, 772).

El viaje espacio-temporal que narraba su ópera debía terminar con otro "deslumbramiento de eternidad", donde la gente de todo el mundo (incluyendo quizás al público) se uniría para bailar una pieza que condensaría distintos sistemas musicales, hasta integrar una totalidad en verdadera armonía, "y una vez conseguido este objetivo, nos uniremos de nuevo con las esferas" (773). Como Johanna nunca finalizó su ópera, es imposible saber con qué recursos visuales y poéticos, actores y escenarios pensaba poner en escena su Status Quo, una ópera de carácter "político", por cuanto su autora "esperaba expresar la injusticia del tiempo en que le tocó vivir" (725): un tiempo en el que Johanna, por ejemplo, debía firmar sus obras como "J. M. Beyer" para ocultar al público y a la crítica que habían sido escritas por una mujer.

Aparte de esta afinidad neoplatónica entre la poeta novohispana y la pianista vanguardista, que hacen de la música un símbolo para amalgamar el cosmos con los dioses con el alma con el cuerpo, es curioso que ambas produjeran su obra en los umbrales del sistema tonal que dominó por tres siglos la música occidental, y que lo hicieran con tanto empeño y adicción: auténticas grafópatas que hacen de "su mal" –la escritura–, un antídoto contra la adversidad de sus circunstancias.

Para concluir su extraviado Tratado del Caracol, a Sor Juana no sólo le faltaron tiempo y salud: también le faltó abjurar del sistema pitagórico, el cual tenía la virtud de explicarlo todo, junto al defecto de explicarlo mal. En su "Romance 21" –y de cierta manera en el "Primero sueño"– Sor Juana se muestra perpleja ante las paradojas del pensamiento de su época. La "coma perdida" y "el semitono incantable" refutaban la armonización basada en quintas, pues nunca cierran en círculo (como deberían), sino que generan una espiral: el famoso "caracol". Tuvo que venir Bach, décadas más tarde, para corregir esa paradoja, afinando los instrumentos con una "afinación temperada": una serie más simple, pero sin la "coma incantable", lo cual permitió el pleno desarrollo de la música tonal.

A Johanna Magdalena, igualmente, le faltaron tiempo y salud para concluir su ópera Status Quo, aunque sí tuvo la oportunidad de invertir el camino de Sor Juana y volverse pitagórica, abandonando el objetivismo dominante de su época, luego de la crisis del sistema tonal. El interés de Johanna por usar el contrapunto disonante, la polirritmia, los ensambles de percusiones y los instrumentos electrónicos, exhibe su deseo de explorar armonías, ritmos, sonidos y timbres alternativos, tal como lo intentaron el atonalismo, el dodecafonismo, la electrónica y el minimalismo. Al mantenerse fiel a la intención teofórica de lo musical –que su ópera Status Quo extrapolaría a lo social– Beyer se acercó a la búsqueda espiritual que luego emprenderían músicos casi místicos, como John Cage, Arvo Pärt y el apócrifo Adrian Leverkühn. Así lo prueban, me parece, los versos que escribió como letra de sus "Tres canciones para soprano y clarinete" (1932), donde se manifiesta su deseo de fundirse no con Dios, pero sí con la espiral "majestuosa y sublime" de la creación cósmica:

Ser un rayo de sol, un haz brillante

Gotear como lluvia o un alegre parloteo.

Ser un grano de arena, bañado de sol y viento,

Que espera la marea para ir y venir.

Ser un pequeño brote junto a su casa raíz

Desprenderse de la rama que lo mantiene firme

Ser un capullo, oh, hechizado con un conjuro,

una promesa de fruta, cristalizada en rocío.

Ser una nube errante, navegando solitaria.

Brillar como una estrella, junto a lunas y soles.

Crecer y caer en curvas del espacio y del tiempo

En un ciclo perdurable, majestuoso, sublime (Kennedy y Polansky 770).

“Gloomy Sunday” o la plenitud del suicida

He recibido por vía postal otro paquete del Maxi con un regalo típico de él: un cassette grabado que contiene veintiún versiones distintas de la canción “Gloomy Sunday”. Sin ninguna nota que lo acompañe, ignoro si lo hizo para demostrar la validez de su estética carroñera, según la cual “todo lo original es plagio / sólo el plagio es original”, o bien es una manera retorcida de expresar su pésame por mi luto, ya que también conoció a mi esposa. Ciertamente, el cassette me deslumbró: para los adictos a las “novedades” debe ser extraño que alguien pueda escuchar hora y media con veintiún interpretaciones de un mismo sentimiento: el luto metafísico expresado con los dialectos del jazz, el dark metal, el trip hop, la música orquestal, de cámara o de cabaret.

Todo artista ignora el efecto real de su obra, aunque alguno lo presienta. Así le pasó al compositor húngaro Rezső Seress: como síntoma de la dolencia nihilista que lo obligó a matarse, en 1933 escribió “Szomorú Vasárnap”, la pieza que ha musicalizado los momentos finales de muchos suicidas, tanto en Europa como en Estados Unidos. Traducida al inglés como “Gloomy Sunday” e interpretada casi siempre por mujeres (desde Billie Holiday hasta Björk), pocas canciones han condensado como ésta, en sus notas y en su letra, una decepción más absoluta de la existencia y una esperanza más ciega en el poder liberador de la muerte. Su prestigio es siniestro: se trata de la única canción que ha sido prohibida en dos países distintos por catalizar, supuestamente, los instintos autodestructivos de sus escuchas.

Existen dos letras “originales” para la misma melodía: la primera fue compuesta por el propio Rezső Seress, y la segunda por el poeta húngaro Lázló Jávor. Ambas son desconsoladoras, aunque se refieren a objetos diferentes: con un tono nihilista, casi apocalíptico, los versos de Seress lamentan la muerte del Amor (así, con mayúscula) en medio de las ruinas que provocó la guerra en su país:

¡El Amor ha muerto!

El mundo llega a su final, la esperanza perdió sentido;

las ciudades son azotadas bajo melodías de metralla

y las praderas, enrojecidas por la sangre humana.

Hay gente muerta sobre nuestras calles

mientras pronuncio en silencio una oración:

la gente es pecadora, mi Dios, y comete errores.

Jávor, por su parte, condensa el mismo luto en una escena más concreta, humana y perdurable: el sufrimiento que embarga a una mujer ante la tumba de su amado. Fue a partir de los versos de Javor, que el músico estadounidense Sam M. Lewis escribió, en 1941, la versión que Billie Holiday hizo popular durante sus mejores años:

Los domingos son tristes; mis horas, insomnes

e inmensas, amado, las sombras donde habito.

Mis flores blancas nunca te despertarán, no ahí

a donde fuiste conducido por la negra carroza de la melancolía.

Si los ángeles ignoran cómo traerte de regreso,

¿se atreverán a enfadarse si resuelvo unirme a ti?

La fúnebre influencia que ha ejercido “Gloomy Sunday” (sobre todo a partir de la versión de Lewis y Holiday) puede explicarse si atendemos a la intuición de Edgar Allan Poe, para quien (como varón) la muerte de una mujer amada es “incuestionablemente el

tema más poético del mundo" y la melancolía, "el más legítimo de los tonos poéticos". En la estética de Poe y en la balada de Seress se combinan dos temas que han asolado las almas de Occidente: la pasión y la muerte, la pasión por la muerte y la muerte por pasión. Ello explica que el director alemán, Rolf Schübel, al realizar una película sobre la vida y obra de Rezső Seress, haya titulado su obra como Gloomy Sunday: Una canción de amor y de muerte (1999).

Curiosamente, fueron éstos los dos temas que otro alemán, Johann Wolfgang von Goethe, entrelazó en su novela Las desventuras del joven Werther, la cual se volvió la lectura favorita de un montón de jóvenes enamorados que (malinterpretando a su protagonista) se suicidaron por no poseer al objeto de su amor. Si comparamos los efectos presuntamente provocados por la novela de Goethe y por la canción de Seress, nos topamos con preguntas que parecen inevitables: ¿es éticamente válido el arte que convoca los poderes autodestructivos que cada hombre guarda en su interior? ¿No sería preferible aprovechar la fuerza del arte para fortalecer nuestra pulsión de vida? ¿Debe juzgarse una obra artística por los efectos que induce en sus receptores, o por los sentimientos que propiciaron su gestación dentro del espíritu de su autor?

Podríamos responder que la función de arte no es ética, sino estética. Y esta función estética se sustenta, a su vez, sobre un componente expresivo y otro fático. En otras palabras: sirve de instrumento para que el emisor exprese sus sensaciones, experiencias o pensamientos y, por el otro, para inducir en el receptor sus propias sensaciones, experiencias o pensamientos. Pensemos, por ejemplo, en la versión de "Gloomy Sunday", grabada por Diamanda Galás para su álbum The Singer. Acostumbrada a los más estridentes excesos vocales, la cantante griega (conocida como "La prometida de Satanás") decidió colgar la toga experimentalista y revivir la "canción húngara de los suicidas" como homenaje a su hermano Philip Dimitri, fallecido en 1986 a causa del

SIDA

. Utilizando la traducción realizada por Desmond Carter, Galás cambia de perspectiva para expresar la soledad, no del doliente, sino del cadáver que contempla y compadece a los seres amados que dejó entre los vivos:

Ellos vinieron un domingo, cuando acudiste a buscarme.

Me sepultaron en una iglesia y te dejé tras de mí.

Entre ellos, a nadie hallaron mis ojos que mereciera mi amor.

La tierra y las flores me cubrieron,

las campanas doblaron por mí y el viento susurró: “¡nunca!”

Pero yo te amé a ti, y te bendije por siempre

desde el último y más triste de los domingos.

Encarando estas versiones de una misma pasión, concluimos que el tema esencial de “Gloomy Sunday” no es tanto el amor o la muerte, sino la compasión. Quien compadece anhela, empática y generosamente, unirse a quien padece, sea la vida, sea la muerte, sea el amor o sea el despecho. Ésa es, acaso, la emoción más profunda y esencial que anida en la partitura de Seress. No el impulso egoísta de evadir el luto o el desamparo, sino la necesidad de asumir, como héroes cotidianos y anónimos, el destino al que condujo “la negra carroza de la melancolía” (para decirlo con la hermosa metáfora de Jávor). Por ello, no dudo que algunos hombres y mujeres, al escuchar la canción de Seress (repletos de hastío o decepción) hayan encontrado el coraje necesario para provocarse la muerte. Otros, como el Maxi o como yo, encontramos en ella (por encima de la soledad, del desamor o del luto) las palabras necesarias para procurarnos la vida.

El bestiario mítico de Tomás Méndez

Para entender la obra de Tomás Méndez, compositor fundamental de la música mexicana, debemos aceptar una premisa: más allá de las consignas patrióticas, como México no hay uno, sino muchos Méxicos. Más que un mosaico de motivos planos que se repiten de manera simétrica, lo mexicano es un caleidoscopio: un amasijo inestable de figuras diversas que se dispersan o superponen. Basta comparar dos canciones que utilizan un mismo símbolo, para discernir esta diversidad en los terrenos de la música. Por ejemplo, recordemos "El casamiento de los palomos", de Francisco Gabilondo Soler, cuyo coro repite, jubiloso: "Los palomos se casaron. / ¡Ay, qué gusto que nos da! / Currucú cutú, currucú cutú". Por el contrario, la canción más célebre de Tomás Méndez se lamenta, con dramático falsete: "Cucurrucucú, paloma. / Cucurucucú, paloma. / Las piedras jamás, paloma, / qué van a saber de amores".

Más allá de su gusto por las fábulas animales, el contraste entre ambas obras no podía ser más dramático. Como autor urbano que busca conmover la sensibilidad infantil, Cri Cri hace de los palomos un símbolo de fidelidad y ternura conyugal, respaldados por una sociedad que bendice su unión con una tremenda pachanga. Para Tomás Méndez, cantor por excelencia de la provincia rural, la paloma simboliza a una mujer, casi fantasmal, cuya ausencia ha despeñado a su amante en un abismo anegado de llanto y alcohol. Algo similar ocurre en otra canción, casi tan famosa, donde el mismo símbolo, aunque pintado de negro, representa a la mujer fatal, que juega con sus amantes como juega el diablo con las almas que ha corrompido:

Ya agarraste por tu cuenta la parranda,

paloma negra, paloma negra, ¿dónde andarás?

Ya no juegues con mi honra, parrandera,

si tus caricias deben ser mías, de nadie más.

Estos versos reúnen algunas de las imágenes que mejor caracterizan la obra de Tomás Méndez: el hombre que llora en la cantina, la mujer traicionera, la invocación del amor pretérito, el exaltado llanto por el dolor presente. Se trata de un hombre que aguanta sus penas como las aguanta un macho, es decir, llorando. En ese sentido, sus letras retratan cabalmente un prototipo que fue divulgado adentro y afuera de nuestras fronteras por medio del muy mentado "Cine de Oro" nacional: el mexicano como un charro borracho, mujeriego y cantador, para el cual la violencia y el dolor son señales que reafirman su naturaleza varonil, criada en los valores mestizos del caporal: el hombre cuyo corazón no tiembla para matar a sus rivales, ni para llorar a ríos por un amor perdido. Porque, como dice la canción, "las rejas no matan / pero sí tu maldito querer".

Además de las dolencias de este personaje arquetípico, hay otro tema fundamental para Tomás Méndez: la Naturaleza, tal como se encarna en los animales y en los paisajes de nuestros rumbos. Si examinamos sus más notorias creaciones, descubriremos que para Tomás Méndez los animales representan las fuerzas del mundo natural, no sólo las fuerzas exteriores, como el relámpago o la tempestad, sino las internas, como los celos y el despecho. Como ejemplo baste el "Huapango torero": aparte de que sus compases mezclan con gracia dos géneros musicales, sus versos nos cuentan una historia muy nocturna y muy sangrienta. El drama existencial de un chiquillo que está llorando, para no variar, aunque esta vez no llora por culpa de una mujer, sino porque trae ganas de toro, urgencia por consumar su indomable y matadora vocación:

Se empiezan a acomodar las estrellas en el cielo

y rumbo hacia los trigales se ve a un chiquillo que va resuelto;

él quiere matar a un toro, su vida pone por precio.

Pero, como dice el refrán, el que busca encuentra, y resulta que el demonio atiende su plegaria, y le proporciona al niño un toro que al mismo tiempo complacerá su deseo y cobrará su precio. Con una imagen, maravillosa y terrible, se resume el desenlace: en el momento de su "triunfo" el niño ve caer del cielo los pañuelos blancos con que se premia a las mejores faenas, aunque luego nos enteramos de que está alucinando, pues no son pañuelos, sino fúnebres palomas que descienden, como lágrimas, para honrar la agonía de ese niño: un pequeño valiente que desea poseer al objeto de su pasión o morir en el intento. La moraleja resulta ambigua: por más que el coro de este "Huapango", enfurecido, acuse al astado de ser un "toro, toro asesino, / ojalá te lleve el diablo", me parece evidente que el diablo, cuando venga, no se llevará al animal, sino al alma de ese niño que la ha empeñado para matar.

Podemos pensar, sin embargo, que ese "toro asesino" no sea sino una metáfora: una forma figurada para nombrar a ciertos impulsos primitivos del hombre, las míticas pulsiones que lo empujan hacia la muerte entre los cuernos de un toro, herido por la puñalada trapera de una mala mujer, atravesado por esa bala perdida que sin querer queriendo le quita la vida… o ejecutado por un gallo giro, como aquel que protagoniza "La muerte de un gallero".

Para los griegos antiguos, cabe recordarlo, no existía pecador más despreciable que aquel poseído por la hybris: por la certeza de ser igual a los dioses, sin ninguna ley que limite sus impulsos. Es el caso de don Luis Macarena, quien, cegado por una blasfema soberbia, desafía a la Fortuna cuando apuesta "mi vida contra tu vida / y no te me vas a rajar". Por esa razón, el gallo de su enemigo prefiere simplificar el trámite, como si en él encarnaran las fuerzas vengativas del Olimpo: en vez de atacar al gallo rival, ataca directa y salvajemente al enemigo de su dueño, al villano de Chiconcuac, en una de las estrofas narrativas más logradas de la música mexicana: "se le estrelló en el pecho / se le estrelló en la cara / y con fieras cuchilladas la vida le arrebató". Si lo pensamos dos veces, el gallo que remata a Macarena no es un gallo cualquiera, sino el avatar de los dioses, que así consuman su venganza, cantando con alegría frente al palenque enmudecido.

En resumen: sin olvidar que al mismo tiempo florecía en nuestro país otro México, el de ambiente urbano, catrín y danzonero donde triunfaron Agustín Lara, Cri Cri o Arturo de Córdoba, debemos valorar la obra de Tomás Méndez por dos motivos fundamentales: porque expresa, como muy pocos saben hacerlo, a ese México mítico y bravío, vernáculo y moridor, cuyo sistema de valores aún perdura, más allá de toda posible crítica, bien enraizado en nuestros genes, y, sobre todo, porque sabe despertar en nosotros, con su talento y virtuosismo, un auténtico entusiasmo por la vida y el amor, una genuina piedad por los seres de este mundo y los padeceres más turbios del corazón humano.

El Amour fou según Buñuel

La primera película de Buñuel que vi fue Ese oscuro objeto del deseo, justo la primera vez que fui al cine con Paty, la joven que después sería mi esposa y madre de mis hijas. Desde entonces, supongo, el cine de Buñuel se ha amalgamado, en mi inconsciente, con mi idea personal del amor. Fue Matías Ximenes, para variar, quien me avisó que la estrenaban en la Sala 1 de los Cinemas Zacatecas, "aunque está en función de medianoche", un detalle que debería haber desanimado a Paty pero que sólo azuzó su curiosidad, pues ella nunca había asistido a esas funciones. Sólo éramos doce espectadores en la sala y al poco tiempo se marchó la mayoría, solteros solitarios molestos porque "habían pagado por ver pornografía, no cine de arte mariguano". Sólo se quedaron dos parejas, además de nosotros, los seis paralizados de pavor por esa pánica historia de Amour fou, una fábula sobre la loca pasión que suele enloquecer, oprimir y matar a sus víctimas.

Sin duda, gran parte de ese horror emanaba de la protagonista: Conchita, esa "mala mujer, la peor de todas", como la describe don Mateo a sus compañeros de viaje, que tenía literalmente dos caras: una blanca, afrancesada, y una trigueña, casi andaluza. En su autobiografía El último suspiro, Buñuel confesó que utilizó a dos actrices para desarrollar dicho personaje por una ocurrencia de cantina que repentina brilló en su mente, ¡eureka!, al calor de una copa. Como tenía problemas con la actriz principal, el rodaje de la película estaba a punto de suspenderse, pero la etílica epifanía de Buñuel salvó el proyecto, pues resolvió sus problemas con la actriz y la obra fue reconocida como uno de los mayores logros del realizador aragonés.

Por esta y otras razones, Luis Buñuel consideraba que "si tuviera que enumerar todas las virtudes del alcohol, no acabaría nunca" (Buñuel 2012, 59), pues gracias a su dionisíaco consejo, la Conchita de su película trascendió el modelo literario de Jekyll y Hyde, cuyos rostros cambiaban cuando se trastocaban su ímpetu físico y su conducta moral. En cambio, cuando Conchita se transforma en la

agridulce Caroline Bouquet o la dulceamarga Ángela Medina, no cambia sustancialmente su carácter ni su belleza: ambos rostros, ambos cuerpos, son polimorfas apariencias de una sola malignidad. Terco y obstinado en su pasión, don Mateo no se da cuenta –como muchos espectadores– de que tras ese personaje hay dos actrices y que la lucha es desigual, pues él debe enfrentar dos rostros y múltiples almas. En realidad, su desgracia nace de su estulticia, en tanto jamás percibe que el juego de atracción/rechazo que la astuta Conchita le impone sólo funciona gracias a la terquedad y a la obstinación de él mismo, por las cuales se convierte en un pelele y siempre termina derrotado.

Inspirada en la novela de un autor libertino –La mujer y el pelele, de Pierre Louÿs–, la última cinta de Buñuel podría ser considerada como un libertino relato de horror, en el cual Conchita encarnaría al monstruo proteico, el alienígena feroz, la temible Medusa, la Circe que hechicera atrae a los varones con promesas, los enardece con sus encantos y los encadena con su desdén, sujetos a su voluntad, vampirizados por su capricho. Casi estoy seguro de que la mayoría de los espectadores que vimos la cinta hasta el final –hombres o mujeres– suscribimos la sentencia de Nietzsche que el mayordomo cita a don Mateo: “Cuando veas a una mujer, lleva contigo un látigo”.

Aunque es fácil citar dicha frase desde una perspectiva machista, como expresión de la misoginia del personaje, y acaso también de Buñuel, esta exégesis podría revertirse fácilmente. Así me lo hizo ver Paty, mientras salíamos del cine: “La frase no es misógina, sino los que así la interpretan: Nietzsche jamás especificó quién debería usar el látigo, ¿o sí? No vas a negar que ustedes a veces se merecen unos buenos azotes”. Yo me reí, enamorado ante esa inversión de conceptos, netamente barroca, que reducía al absurdo la exégesis machista. Por desgracia, la misoginia es un esquema tan arraigado en nosotros como en ellas. Lo mismo pasa con las Escrituras, donde se lee: “Y hallé más amarga que la muerte a la mujer cuyo corazón es lazos y redes, cuyas manos son cadenas” (Eclesiastés 7:26), y la exégesis misógina nos sugiere que toda hembra es así: que todas tienen mal corazón y manos tiranas, una idea que los varones aceptan fácilmente, pero también muchas mujeres, forzadas a condenar a las demás mujeres y a sí mismas, a su cuerpo, a sus

instintos.

Esta idea de la mujer como fuente de desgracia universal parece reforzarse en otra película de Buñuel, Bella de día. La protagonista, encarnada por Catherine Deneuve, se mantiene virgen después de varios años de matrimonio, porque tiene miedo al dolor del himeneo y su marido es tan gentil que no quiere apresurarla. Sin embargo, cada noche Bella sueña que viaja en carreta con su esposo, que se niega como siempre a hacerle el amor y que él pierde la paciencia ante sus negativas. Por eso la baja de la carreta, la amarra a un árbol, la azota y la entrega a la lujuria de sus criados. En esa imagen se condensan unas fantasías masoquistas que su marido (siempre tan caballero e ingenuo) no puede satisfacer. En consecuencia, ella se enrola en un prostíbulo, donde los clientes sí sabrán cómo maltratarla a placer. Y todo termina en drama helénico cuando uno de esos clientes, enamorado de Bella, ataca al esposo y lo deja paralítico, ciego y mudo: incapaz de reprochar a su mujer su traición.

La misoginia, como se sabe, es un poliedro de muchas caras. Cuando estábamos ya casados, Paty y yo vimos en nuestra primera videocasetera otra película de Luis Buñuel, Viridiana, y fue tanto nuestro entusiasmo por la película que bautizamos a nuestra primera hija con ese nombre, tan eufónico y simbólico. Como en las anteriores cintas, el personaje femenino fue quien más nos cautivó: esa trágica santa, esa virtuosa que debe reconocer –como la Justine de Sade– que la virtud en este mundo sólo acarrea desventura. Buscando la santidad, Viridiana se ha esforzado por ser una buena monja, pero pierde su oportunidad cuando su tío la narcotiza y la deshonra. Pero ella, tan tozuda –como don Mateo–, se afana en ser "virtuosa" tal como lo ordena su fe. Y con la herencia de su tío se propone proporcionar techo y comida a cuanto pordiosero, leproso o minusválido busque su amparo. Pero Viridiana fracasa, de nuevo, pues su caridad y amor al prójimo son recompensados con ingratitud. Su cohorte de pordioseros arrasa su hogar, desperdicia su comida, derrama su vino y por último la roba y viola. ¿Cómo olvidar la imagen congelada que muestra su banquete como La última cena de Leonardo da Vinci, esa escena a partir de la cual comienza el calvario de Viridiana?

O pensemos en Los olvidados, en la mamá de Pedrito que, sola desde muchos años antes, seduce al gandul amigo de su hijo, el Jaibo. Un acto de iniciativa sexual que, a causa de su padre, marca el punto álgido de ese terrible y desesperante trayecto al infierno que padece Pedrito. Resulta irónico que, en su mejor cinta mexicana, Buñuel ataque precisamente lo que más duele al mexicano –el lado edípico–, para recordarnos que, al final de cuentas, nuestra madre también tiene sexo, también necesita la caricia amorosa y también es víctima expiatoria de la pasión.

Todos estos personajes, ¿no indican una equívoca reverencia hacia la mujer, un fascinado horror hacia su capacidad de hacerse daño y dañar a los demás? Sí, sin duda, pero sólo a nivel superficial. Si nos ponemos a pensarlo dos veces, descubriremos que la mirada de Buñuel hacia los varones es igualmente pesimista y despectiva. ¿O no resulta monstruoso don Mateo, quien, para atrapar a Conchita, con toda tozudez utiliza su dinero, su poder, su habilidad de seductor? ¿Y qué del esposo de Bella de día, que no comprende que su mujer desea ser sometida y maltratada aunque ella misma le revela sus sueños eróticos? ¿Y los méndigos mendigos de Viridiana, que son amados por ella y se lo pagan con dolor? ¿O el mismo Jaibo, que posee a la mamá de Pedrito para humillarla delante de sus amigos?

A final de cuentas, esta misógina galería de mujeres se corresponde con una galería de varones aún más oscuros, malignos, infames. Porque, después de todo, lo que Buñuel pone en entredicho no es la volubilidad de las mujeres, sino los bienamados destrozos que causa en nuestro espíritu esa alimaña llamada deseo, pasión, amor o eros, que nos esclaviza y nos conduce a las peores o mejores locuras. El cineasta mismo lo ha recalcado en Mi último suspiro:

Durante los últimos años, he comprobado la progresiva y, finalmente, total desaparición de mi instinto sexual, incluso en sueños. Me alegro, pues me parece haberme liberado de un tirano. Si se me apareciera Mefistófeles para proponerme recobrar eso que se ha dado en llamar virilidad, le contestaría: “No, muchas gracias, no me interesa, pero fortaléceme el hígado y los pulmones, para que pueda seguir bebiendo y fumando” (62).

Este desdén de Buñuel hacia la sexualidad suena tan dudoso e inasible como la misma pasión amorosa. El amor duele y causa zozobra, pero nosotros, sus servidores, preferimos esa ansia que la paz de los muertos. Más aún, actuamos como si a través del amor nos procuráramos una vía deliciosa hacia la muerte o hacia la condenación.

Algo así trató de sugerirnos Buñuel, quizás, en aquella escena de El perro andaluz, cuando el protagonista comienza a acariciar los senos de la mujer y su cara se transfigura en la de un muerto: sanguinolento, pálido y con los ojos en blanco. Esta alianza del amor y la muerte –desde aquel mítico romance entre Tristán e Isolda– forma parte esencial de nuestro pensamiento y fue un tema discutido y poetizado por los surrealistas, entre ellos Buñuel. Ese amor loco, como lo llamaron, se manifiesta siempre a través de gestos extraordinarios e insólitos que son intercambiados –como puñaladas– entre quienes lo experimentan. Por lo mismo, la perversión sexual se erige como una de sus manifestaciones más evidentes, aunque por supuesto no es la única. Buñuel asegura que su interés por las perversiones del amor –latente en toda su filmografía– sólo es una atracción teórica exterior pues por más que le diviertan e interesen las perversiones ajenas, él mismo no las practica: “Lo contrario –afirmaba– sería sorprendente. Yo creo que a un perverso no le gusta mostrar en público su perversión, que es su secreto” (308).

Sí, el verdadero monstruo es el amor, ese amor que Eduardo Lizalde describe en su poema: “Recuerdo que el amor era una blanda furia / no expresable en palabras. / Y mismamente recuerdo / que el amor era una fiera lentísima: / mordía con sus colmillos de azúcar / y endulzaba el muñón al desprender el brazo” (Lizalde 1986, 36). Ese filtro mágico que nos condena y nos hace agonizar, pero gracias al cual vivimos, gracias al cual le encontramos un sentido a la vida. Por eso, cuando le aplicaron los surrealistas una encuesta que comenzaba con la pregunta: “¿Qué esperanza pone usted en el amor?”, Buñuel respondió: “Si amo, toda la esperanza. Si no amo, ninguna”. Y luego añade, haciendo eco de sus amigos y de sus correligionarios surrealistas:

Amar nos parecía indispensable para la vida, para toda acción, para todo pensamiento, para toda búsqueda.

Hoy, si he de dar crédito a lo que me dicen, ocurre con el amor como con la fe en Dios. Tiene tendencia a desaparecer, al menos en ciertos medios. Se le suele considerar como un fenómeno histórico, como una ilusión cultural. Se le estudia, se le analiza… y, si es posible, se le cura.

Yo protesto. No hemos sido víctimas de una ilusión. Aunque a algunos les resulte difícil de creer, hemos amado verdaderamente (188-189).

Cuando se ama verdadera y locamente, como Paty y yo lo intentamos, el amor se vuelve la última esperanza y se desdeñan todas sus desventuras y sus peligros, aun el desamor, el despecho, la viudez. Por eso, en la cinematografía de Buñuel, en medio de tantos signos y símbolos inquietantes, queda claro que al autor no le interesa moralizar sobre la pasión, ni condenarla, sino otorgarle voz a esa oscura y deslumbrante faceta de nuestra irracionalidad: la única que nos comunica con lo divino, acaso, la misma que a Paty y a mí –como a todos los amantes– nos trajo tanto gozo, pero también tanto dolor.

Así lo explicaba el Maxi, años después, la penúltima vez que me escribió un email. “Sólo anhelamos aquello que tememos, aquello que amenaza con destruirnos, aquello que debemos enfrentar para poder trascender: el amor con sus quelíceros, pétalos y tentáculos, con sus amaneceres, crepúsculos y medianoches, con sus filamentos, zarpas y lutos”. Supongo que tiene razón. El amor es capaz, como un demiurgo, de transformarnos en monstruos pero también en ángeles. Todo dependerá (oh dilema) de la forma en que sepamos amar.

Los libros, los lugares y las balas

Cuando era chamaco, mi madre me citaba una sentencia de Santa Teresita para obligarme a limpiar la recámara: “Cada cosa en su lugar y un lugar para cada cosa”; frase que hace poco volvió a mi mente, cuando dejé mi departamento en México para volver a mi casa de siempre en Zacatecas y enfrenté la engorrosa pero hipnótica tarea de reordenar mis discos y mi biblioteca. Organizar mi música fue fácil: por la regularidad de su tamaño, los discos compactos y los vinilos se dejan ordenar fácilmente en géneros y estantes regulares. Pero con mis libros eso no es posible. Por eso le pedí a un carpintero que me hiciera libreros con estantes desiguales, para acomodar ahí la desigual bibliografía que había reunido desde que estudié la preparatoria hasta hace unos días, cuando volví de México para reconquistar mi hogar deshabitado.

Mientras pensaba qué criterio utilizar en mi apolínea tarea, comprendí que la frase de Santa Teresita serviría para describir cualquier proceso ideal de clasificación, desde los sistemas taxonómicos hasta las campañas de higiene urbana o de limpieza étnica. Yendo más lejos, incluso el aprendizaje podría definirse así, como la facultad de ubicar cada concepto en el sitio más pertinente. Aunque muchos de estos procesos ordenadores, por maldad o ignorancia, se limitan a meter en la basura o en el gueto aquello que les resulta imposible encajar dentro de sus esquemas, en vez de ajustar los esquemas para hacerlos más incluyentes.

Este descubrimiento me hizo notar que la sentencia se dividía en dos partes, en dos hemistiquios conceptuales. La primera parte, “cada cosa en su lugar”, es la misión por excelencia de los moralistas y los ideólogos que quieren encajar lo existente dentro de sus cajones preconcebidos. En cambio, para los escritores o filósofos es más interesante pensar “un lugar para cada cosa” que van descubriendo, por muy insólita que esa cosa parezca. Cuando el primer grupo, por ejemplo, se enfrentara a un caso de “adulterio”, no dudaría en ubicarlo en el estante de los “pecados”, mientras que, para el segundo grupo, cada caso sería distinto por sus

circunstancias específicas, de suerte que algunos adulterios, como el de Tristán e Isolda, merecerían ser colocados en el anaquel de los "amores auténticos" o en el de las "tragedias inolvidables".

Por eso, aunque en teoría este precepto pareciera muy prometedor, pronto intuí lo complicado que sería aplicarlo a una biblioteca personal, especialmente a la mía. Al contrario de las públicas –organizadas por un número finito de criterios–, el ambiguo cosmos del acervo personal sólo puede estar regido por variables impredecibles: las del capricho, el azar, las obsesiones, los desencantos, las corazonadas, las ofertas, los errores, los hallazgos, las pérdidas, la formación y las manías personales. Dime qué lees y te diré quién eres.

Una de esas manías, precisamente, me ha vuelto enemigo de los acervos masivos: odiaría ser un acumulador compulsivo, de esos que juntan más y más libros, temerosos de perder uno solo. Siempre he preferido la lectura intensiva que la extensiva, por lo que procuro comprar siempre la menor cantidad posible de libros y desprenderme sin remordimientos de todo lo desechable. Una biblioteca nunca debe ser más amplia que la memoria de su dueño, ni menos variada que su curiosidad, ni más estrecha que su olvido, ni menos homogénea que su voluntad. Como espejo de sus proyectos, pasiones y prejuicios, la biblioteca personal no sólo es moldeada por su dueño, sino que también lo moldea a él, en especial cuando se ha vuelto el espacio cotidiano de su vida laboral, amorosa, intelectual.

En mi caso, supongo que mis polimorfos intereses y los azarosos vaivenes de mi biografía explican el rasgo más distintivo de mi biblioteca: su diversidad. Aunque mi vocación como escritor me haya inclinado hacia la narrativa, mi trabajo como profesor universitario me llevó sin remedio al ensayo, la teoría literaria, la hermenéutica, la historia, la filosofía y la poesía. Eso explica que mi librero esté dominado por las novelas y los ensayos literarios, dispuestos en orden alfabético de autor, con excepción de las obras que más me han influido y que merecen por tanto un sitio privilegiado, como Farabeuf de Elizondo, El libro rojo de Jung, los Cuentos completos de Borges y mis Ulises de Joyce –novela que poseo en seis ediciones distintas, incluyendo la primera edición

estadounidense.

Además, como huella de mi paso por el seminario y la ingeniería química, no escasean los textos relacionados con la teología, la mitología, la biología, las matemáticas o la física. En mi sección "católica", por ejemplo, destaca Triunfos de las armas católicas, escrito por Tamayo Salazar, impreso en Madrid el año de 1648, mientras que mi área "científica" es presidida por Gödel, Escher, Bach, un eterno y grácil bucle, de Douglas R. Hofstadter, por su deslumbrante conjunción de ciencia y arte. Otro feudo notorio está ocupado por la pintura, el cómic y el diseño gráfico, a causa de mi diletante gusto por las artes visuales. En este apartado, tres obras acaparan los sitios de honor: The Complete Illuminated Books de William Blake, la vida del Che escrita por Héctor Oesterheld y dibujada por los hermanos Breccia, además del número 1 de Mr. Natural, el mítico, psicodélico, pornográfico magazín de Robert Crumb.

Como podría preverse, una vez que ubiqué estos distinguidos ejemplares, me faltaba asignar un sitio para los demás: los heterodoxos, los diccionarios, las antologías, los manuales, las repeticiones y demás etcéteras. Entonces decidí aplicar un criterio extra, más intuitivo que racional. Por eso asigné un estante para los que más consulto; otro para los que me orientan o me extravían; uno para los que hubiera querido escribir y otro para los que debo torturar a fuego lento; uno para los alucinógenos y otro para los sedantes; uno para las ediciones críticas y otro para los libros-objeto; uno para los que me hacen llorar y reír al mismo tiempo; uno para los que escribieron mis amigos y otro para los de mis enemigos; uno para los que de lejos parecen indispensables y otro para los que no cupieron en ninguna categoría.

Casi sobra decir que el amanecer me sorprendió confuso y abrumado, con centenares de libros dispersos sobre el piso polvoriento, y un montón de huecos en mis libreros. Supongo, con incurable temor, que tras el precario orden de mi biblioteca alguien podría conocer mi semblante secreto, como si fuera una metáfora de mis vicios espirituales o una parábola de mi caos mental. Aunque ahora mismo comprendo, con cierto alivio, que sobrevaloro la originalidad de mi gusto: conozco a varios colegas que poseen la

misma (y lamentable) edición de En busca del tiempo perdido, publicada por Santiago Rueda, y seguramente hay muchos hogares en este país con ejemplares de Lecturas Mexicanas –la colección que reunió el canon de la literatura nacional–, con los clásicos Sepan Cuantos de Porrúa, y con la Colección Austral de Espasa-Calpe.

Justo como la espiral de nuestro

ADN

–donde unos genes nos semejan a los demás seres mientras otros nos distinguen de cada individuo–, la biblioteca personal es una conjunción entre nuestra interioridad y el mundo exterior, entre la autobiografía y la historia, entre mi serenidad y el trueno lejano de las balas. Una mónada que me protege del "edén subvertido que se calla / en la mutilación de la metralla", al tiempo que me comunica con el mundo, con su belleza y su barbarie.

Belleza y barbarie

No es fácil volver a Zacatecas. Tristemente, la ciudad se ha vuelto inhóspita, en especial por las noches. Eso nos duele más a quienes recordamos todavía nuestros años de estudiantes, en la década de los ochenta, cuando se podía caminar a deshoras entre sus plazuelas y callejones, guiados por nuestra sombra, sin el miedo que acechaba a los noctámbulos de otras ciudades como Monterrey, Guadalajara o México. Nos enorgullecía que nuestra ciudad fuera un laberinto apacible, frío pero entrañable, tan lejana de la ciudad de nuestros días –con el tráfico interminable de cada jornada, los estruendos de bala, el rugir de las persecuciones, las sirenas de la policía o de las ambulancias que cada noche se vuelven más habituales.

Esta nostalgia, por supuesto, se basa en una ilusión.

El recuerdo de un pasado más grato que nuestro presente nos hace olvidar que la ciudad ha vivido épocas muy cruentas y caóticas. Basta consultar esa memoria incómoda que es la literatura, para darnos cuenta de que la violencia no es una excepción, sino un fantasma recurrente en la biografía de nuestras ciudades. Así se lee en Los de abajo, esa novela que fue escrita por un jalisciense pero que transcurre casi toda en Zacatecas, desde el cañón de Juchipila hasta los cerros de la capital. Una obra publicada en 1915 que aún sorprende por su forma –sus capítulos breves y picantes, su prosa veloz y precisa– como por el trasfondo trágico de su tema: la cólera ciega y el afán de venganza que caracterizó la Revolución mexicana.

En esa gran novela encontramos una instantánea casi apocalíptica de Zacatecas, que abre con una panorámica ensangrentada de la ciudad y cierra con un cruel pero lúcido aforismo:

De lo alto del cerro se veía un costado de la Bufa con su crestón, como testa empenachada de altivo rey azteca. La vertiente, de seiscientos metros, estaba cubierta de muertos, con los cabellos

enmarañados, manchadas las tropas de tierra y de sangre, y en aquel hacinamiento de cadáveres calientes, mujeres haraposas iban y venían como famélicos coyotes esculcando y despojando.

En medio de la humareda blanca de la fusilería y los negros borbotones de los edificios incendiados, refulgían al claro sol casas de grandes puertas y múltiples ventanas, todas cerradas; calles en amontonamiento, sobrepuestas y revueltas en vericuetos pintorescos, trepando a los cerros circunvecinos. Y sobre el caserío risueño se alzaba una alquería de esbeltas columnas y las torres y cúpulas de las iglesias.

–¡Qué hermosa es la Revolución, aun en su misma barbarie! –pronunció Solís, conmovido (72).

En medio de un estruendo que debió de ser insoportable –entre la metralla y la artillería, el relincho de los caballos y el silbato de los trenes– Azuela condensa en dieciséis páginas la violenta conquista de Zacatecas y la violenta celebración de los villistas tras la derrota del ejército federal. El diálogo en la cantina es tremendo: no sabe uno si reírse o temblar cuando escucha las hazañas de los vencedores, o cuando presencia el decisivo encuentro de Demetrio Solís con la Pintada y el güero Margarito. Más simbólica resulta otra escena, la que describe el saqueo de una rica mansión zacatecana, pues ahí se manifiestan, al mismo tiempo, el descarado esplendor que caracterizaba a las clases altas del Porfiriato, así como la saña y avaricia con que "el pueblo revolucionario" respondió a ese lujo, profanándolo como símbolo material de su opresión.

Un ejemplo magnífico de esos símbolos del poder –de su embrujo– lo hallamos en esos "diamantes de aguas purísimas" que se encuentra Luis Cervantes en medio del saqueo, y que marcan el inicio de su derrumbe moral. Tras el ingenuo entusiasmo que lo llevó a luchar por "los ideales de la Revolución", este médico inteligente y letrado padece un progresivo desencanto ante la

realidad de la lucha –los asesinatos absurdos, la crueldad gratuita, la ausencia de objetivos–, una realidad que no puede cambiar y que al final lo somete, cuando los diamantes le inducen la idea de comprar una novia para su general Demetrio Solís: para empezar a construir, a su sombra, un futuro de prosperidad material.

Una vez releída la novela, al cerrar sus páginas queda la impresión de que nunca fue verdadero el estado de apacible bienestar que creímos vivir en nuestra juventud. Basta mirar en torno para comprobar que han cambiado muy poco las condiciones materiales y espirituales de esta ciudad, de esta región, de este país, de este mundo donde conviven los lujos y las miserias, los rencores sociales, los miedos y las ambiciones más desmedidas. Esos balazos que ahora mismo reverberan en nuestra ciudad, entre sus calles "sobrepuestas y revueltas en vericuetos pintorescos", no son sino el eco de otros balazos: el estruendo intermitente de una batalla, de un Apocalipsis que no se ha apagado. Mientras persistan esos valores y esas condiciones morales y materiales, cabe pensar que sólo nos queda un camino: el de presenciar la belleza de la barbarie, con la esperanza de sobrevivir para cantarla.

Aforismos insomnámbulos

UNA TRINIDAD POÉTICA

Los conflictos entre el Hombre y la Palabra los resuelve el Mundo.

Los conflictos entre la Palabra y el Mundo los absuelve el Hombre.

Los conflictos entre el Mundo y el Hombre los disuelve la Palabra.

POÉTICA, PERVERSIÓN Y HERMENÉUTICA

Toda hermenéutica debería ser poética, y toda poética, hermenéutica. Pero sin olvidar que hay hermeneutas perversos (que mienten para convencer) y poetas muy malos (que mienten para conmover).

POR UNA CRÍTICA SENSIBLE A LOS GÉNEROS

Cada género (musical, pictórico, literario) tiene distinta intención estética, por la cual establece y transforma sus propias normas: sus propios valores, su propia tradición. No debe juzgarse, por tanto, la cumbia con los criterios del blues, ni juzgarse el blues con los criterios de la cumbia.

(

NOTA:

Si alguien inventara la cumbia-blues, tendría que asimilar ambas tradiciones.)

GÉNEROS E INTENCIONES DEL DISCURSO I

Es falso que la historia, el periodismo y la literatura se distingan porque los dos primeros sean "verídicos", mientras que la última sea "ficticia": hay novelas más fidedignas que muchos reportajes, y textos históricos más falaces que El señor de los anillos. Lo que distingue a estos géneros discursivos es su intención con respecto a sus lectores y a la Realidad: la historia apela a la memoria del lector para revelarle los antecedentes de lo real; el periodismo informa a su intelecto sobre las circunstancias presentes de lo real; la literatura estimula su imaginación para asombrarlo con las posibilidades de lo real.

CELIBATO Y LECTURA

El célibe imperfecto es como el perfecto lector: no le importa la cantidad de libros que lee, sino la calidad de su lectura (y más aún de su re/lectura), ni presume la cantidad de mujeres que ha amado, sino la calidad de su amor (y más aún, de su re/amor).

LA BELLEZA DE LA INFELICIDAD

Si Stendhal y Baudelaire afirman que "la belleza es siempre una promesa de felicidad", la infelicidad no será, por tanto, sino una premisa (y promesa) de lo Bello.

DEFINICIÓN

SNOB

: aquel que desprecia públicamente a quienes leen menos que él, y que odia íntimamente a quienes leen más (o mejor) que él.

GÉNEROS E INTENCIONES DEL DISCURSO II

La historia, el periodismo y la literatura plantean tres relaciones distintas entre lo real y lo verdadero. La historia y el periodismo buscan una verdad demostrable mediante datos, testimonios y documentos contingentes; la literatura, por su parte, busca una verdad que sólo puede comprobarse de manera intuitiva, como una ley de lo real inmanente.

TRAGEDIA HERMENÉUTICA

Antes que juzgar al prójimo, habría que entenderlo. Por desgracia, la gente es floja para comprender e implacable para condenar: siempre habrá más voluntarios para un linchamiento que para un rescate.

TRACTATUS ATEOLOGICUM

La teología no es sino un banquete fantástico, soñado por una humanidad siempre hambrienta.

GEOMETRÍA DE LA MORTALIDAD

Risibles son, sin duda, los que temen a la muerte: absurdos como un círculo que odiara su diámetro. En tanto evita que lo confundan con una elipse, el círculo se define por la regularidad de su circunferencia, no por su tamaño. ¿Queréis ser inmortales? Abolid entonces la geometría.

SOBRE AMOR Y ASTRONOMÍA

¿A quién le importa el amor mientras la historia se jode o las galaxias se expanden? ¿A quién le importa que se jodan la historia o las galaxias mientras se tenga el amor?

SOBRE MAGIA Y ARTE

El Arte es la manipulación de la materia sensible con un fin estético. La Magia es la manipulación de la materia sensible con un fin práctico. El Arte es una especie de Magia, pero intangible. Sin esa Magia, no hay Arte verdadero.

CONTRA LA INCORRECCIÓN POLÍTICA

Qué flojera ser políticamente correctos, pero qué horror ser políticamente incorrectos (pues así debería llamarse a los fascistas, los racistas, los machistas y los fundamentalistas). Lo urgente sería ser impolíticamente correctos, como los heterodoxos, los marginales, los autocríticos.

GÉNEROS E INTENCIONES DEL DISCURSO III

Es posible describir ciertos subgéneros como una conjunción de géneros: como intenciones que se mezclan para crear nuevas relaciones entre lo real y lo verdadero. Entre la literatura y la historia, por ejemplo, se ubicarían aquellas obras que novelizan el hallazgo histórico, como Soldados de Salamina de Javier Cercas o La casa del dolor ajeno de Julián Herbert. También caben aquí novelas que alucinan lo histórico a la manera de El mundo alucinante de Reynaldo Arenas, o que mezclan personajes reales con ficticios, como El siglo de las luces de Alejo Carpentier.

LAS FALACIAS DEL DOGMA

El Fundamentalismo es sólo una secta más de la religión universal del hombre: la Estulticia.

LO DEVOTO Y LO CRUEL

En política, en religión o en amores, Devotio non estultitia saevitia mederi, o sea: “Lo devoto no quita ni lo cruel ni lo estúpido”.

GÉNEROS E INTENCIONES DEL DISCURSO IV

Como hibridación entre literatura y periodismo, destacan la novela negra y la novela de no ficción, por cuanto describen lo contingente

(el crimen, por ejemplo) a través de un orden literario, como hace Vicente Leñero en Asesinato. Dentro de este umbral se ubicaría también el periodismo gonzo, donde el periodista, más que buscar la noticia, la provoca con su presencia activa; por ejemplo: Hunter S. Thompson en Miedo y repulsión en las Vegas, y Ryszard Kapuściński en Cristo con un fusil al hombro.

LOS PECADOS DE LA CRÍTICA

Cuando un juicio crítico está condicionado por la soberbia, la avaricia, la envidia, la ira, la pereza, la gula o la lujuria, pierde todo poder persuasivo: invalida a su emisor como sujeto crítico, sin invalidar al objeto de su crítica: a) descalificar a otro porque es más viejo o joven, más blanco o moreno, más inculto o letrado, es señal de soberbia; b) anteponer el lucro (económico o social) a la lucidez de la opinión implica pecar de avaricia; c) descalificar a un autor por su "éxito inmerecido" es señal de envidia; d) hacer una obra o una reseña para vengarse de una afrenta real o imaginaria es producto de la ira; e) recurrir a clichés, tópicos y prejuicios delata un pensamiento perezoso; g) permitir que los apetitos (corporales o espirituales) afecten la obra o la opinión es dejarse cegar por la gula y la lujuria.

Pero conviene aclararlo: por más que un emisor cometa alguno de estos "pecados críticos", su juicio no puede ser descalificado a priori sin caer en la falacia ad hominem.

LA FALACIA AD HOMINEM O EL TRIUNFO DE LA HIPOCRESÍA

El argumento llamado ad hominem (del latín, "contra el hombre") es una falacia que consiste en desacreditar una afirmación (o una obra) no por su forma o contenido, sino por los defectos, el comportamiento o las opiniones de su autor. Es la típica falacia que

esgrimen los testigos de Jehová cuando prohíben la música de Mozart porque su autor era lujurioso y borracho, o la de aquellos lectores que tiraron a la basura toda la obra de Vargas Llosa cuando vieron su nombre en los “papeles de Panamá”, y la de tantos que quemaron su colección de Polanski, pues “no pueden ser buenas las películas realizadas por un violador”.

La contradicción inherente en este argumento radica en que nadie puede decir una palabra ni hacer un poema ni formular una propuesta sin antes asegurarse de ser “virtuoso y bueno” ante la vista del Mundo y de la Historia. ¿O sea que todo es falso, pues todos somos viciosos y pecadores, al menos en potencia? ¿No habría que juzgar las palabras y las obras más allá de las imperfecciones y vicios de quien las dice o las crea? ¿Nos sentimos tan puros, como para condenar las palabras de los “impuros”? Si lo pensamos a fondo, la falacia ad hominem no propicia el triunfo de la “verdad”, sino el triunfo de los hipócritas: aquellos que se hagan pasar por buenos para que sus palabras pasen por verdaderas.

(Por mi parte, creo firmemente que si algún día escucho la Verdad de este mundo, no será por la voz de una persona santa, sino de una pecadora. La peor de todas, acaso.)

CÉDULA DE IMPUREZA

Por esta vía, declaro que mi sangre es impura, que desde siempre lo fue y por siempre lo será: mezcla de sangre judía y árabe, con algo de celtíbera y de latina, una gota de chichimeca y otra de etíope. He sido conquistador y conquistado, guerrero y fraile, héroe y traidor, marino y minero, príncipe y esclavo. Mientras sean impuras, amo a todas las razas y todas las naciones, tanto como temo a quienes hacen de la pureza el cimiento de su orgullo.

GÉNEROS E INTENCIONES DEL DISCURSO V

Para concebir un género que conjunte más de dos géneros “tradicionales”, basta que el lector comprenda desde el inicio las reglas del juego. Por ejemplo, para mezclar la novela y el reportaje, podría escribirse la aventura de un periodista (ficticio) involucrado en un hallazgo histórico (real). O bien, simular un artículo periodístico sobre un libro de historia escrito por un personaje apócrifo. O inventar un hecho histórico y relatarlo en forma de nonfiction. En cualquier caso, se trata de inducir en el lector una lectura sospechosa, incrédula, maliciosa pero cómplice, para provocar asombro en él, pero sin inducir engaño.

Stalker y las voces de Chernóbil

Es irrefutable, pero banal, decir que la realidad supera a la ficción. Más fructífero sería reconocer que en ocasiones –casi milagrosas– lo ficticio consigue anticipar, prever o incluso inspirar eso que llamamos “realidad”. Junto con las películas de Lang y Kubrick, por ejemplo, habría que incluir en esta categoría Stalker (1979), de Andréi Tarkovsky, un film de ciencia ficción que sin saberlo anticipó, siete años antes, la catástrofe nuclear de Chernóbil. Esta premonición se vuelve más perturbadora por la importancia histórica del accidente, que delató la criminal ineficacia del gobierno soviético y precipitó el jaque mate que la Perestroika impondría después a la

URSS

y a todo el bloque comunista.

Basada en la novela Picnic extraterrestre (1972) de los hermanos Strugatski –que también colaboraron en el guion–, Stalker describe un posible mundo del futuro después de la caída a la tierra de una especie de meteorito o artefacto que produjo en sus alrededores una singularidad cósmica, llamada “la Zona”, donde no funcionaban las leyes de la naturaleza. Por eso, tras enviar tropas y exploradores que jamás volvieron, el gobierno prefirió evacuar el territorio y prohibir el acceso a él. A pesar de ello, muchas personas insistían en evadir la vigilancia para entrar, arriesgando su vida con tal de perseguir sus sueños, guiados por un stalker: un guía especializado en ingresar a la Zona, recorrerla y salir vivo de ella.

Los primeros en advertir la semejanza profética entre la película de Tarkovsky y el accidente de Chernóbil fueron los encargados de vigilar la planta nuclear abandonada, quienes se autodenominaron stalkers. Lo percibieron también los diseñadores del videojuego STALKER: Shadow of Chernobyl (2007), quienes recrearon el entorno del accidente para mezclarlo con la trama fantástica del film.

En su libro Voces de Chernóbil, la bielorrusa Svetlana Alexiévich afirma que así son conocidos algunos periodistas como ella: stalkers que empeñan su vida en investigar sobre la "zona de alienación": ese espectral territorio de treinta kilómetros de radio, entre Ucrania y Bielorrusia, evacuado después de las explosiones que colapsaron el reactor nuclear el 26 de abril de 1986, con el fin de alejar a sus habitantes de la contaminación radiactiva.

Más allá de su intención evidente, que la hizo escribir una obra maestra del reportaje testimonial, Svetlana Alexiévich se vuelve en su libro una stalker silenciosa que nos introduce a una región aparte de la realidad, un lugar ominoso, poblado por fantasmas: "un mundo fantástico, una realidad donde se unían el fin del mundo y la edad de piedra" (Alexiévich 2005, 147). A diferencia del cineasta ruso, que prefirió crear una fábula simbolista con un sutil germen de esperanza, la escritora bielorrusa nos presenta los testimonios con un realismo escéptico que los vuelve aterradores. Mientras los personajes de Tarkovsky conservan aún la fe, la esperanza de redimir el terror con un milagro, las voces de Alexiévich parecen desconfiar de la ciencia, la política o el arte: no hay culpables ni remedio para una tragedia que sepultó una forma de ver el mundo. Por eso "Chernóbil es un enigma que aún debemos descifrar. Un signo que no sabemos leer" (45).

Desde su estructura, dividida en tres partes, Voces de Chernóbil denota el deseo de perseguir el sentido profundo de los hechos, la milagrosa solución de ese enigma. Por eso, para guiar al lector, la stalker apenas necesita intervenir: le basta ceder la voz a los protagonistas de los hechos: a las viudas, los profesores, las abuelas, las campesinas, los soldados o los liquidadores que nos confiesan su experiencia personal en sus respectivos "Monólogos". Además, al final de cada parte, aparecen tres coros (uno de soldados, otro del pueblo y otro de niños) que resumen la vocación histórica de los rusos tanto como de los bielorrusos: generaciones de hombres y mujeres, infantes y viejos, oprimidos por los viejos o nuevos zares, templados por la guerra y por su paradójico heroísmo: por su facultad para resistir los peores sufrimientos, como los personajes de Tolstói, Dostoievski o Solzhenitsyn.

Para nosotros la victoria no es un acontecimiento, sino un proceso. La vida es lucha. De allí esa fascinación por las inundaciones, los incendios… Los terremotos… Es la necesidad de encontrar un lugar en el que poder actuar, para "dar muestras de valor y heroísmo" y luego izar bandera (151).

Muchos de esos héroes perdieron la vida, en efecto, para contener la fuga del material radiactivo: los bomberos que contuvieron el incendio en la planta, los liquidadores que removieron la capa de tierra contaminada, los mineros que abrieron un túnel para evitar que el reactor se desplomara en las aguas subterráneas. La cifra oficial de estos héroes (voluntarios, involuntarios o forzados) no alcanzó la centena, pero es lógico que, a largo plazo, su número creciera: centenares de miles de héroes que murieron sin saber quién tuvo la culpa, haciendo la guerra contra un enemigo tan intangible como omnipotente. "Nos decían que debíamos vencer. ¿A quién? ¿Al átomo? ¿A la física? ¿Al cosmos?" (125).

En Voces de Chernóbil el enemigo es tan invisible y ominoso como el espíritu que anima la Zona de Stalker: la radiactividad es un monstruo al que sus víctimas no pueden percibir –y menos con los dosímetros del gobierno–, excepto cuando es muy tarde: cuando empieza a arder la carne, cuando se revientan los ganglios, cuando se licúan los tejidos celulares o la víctima comprende que su sacrificio será inútil, que nadie podrá vencer al monstruo, ni escapar de su veneno por los siglos de los siglos de los siglos de los siglos.

Aun así, tras la evacuación forzosa, la tala de bosques, la matanza de animales, la demolición de edificios, la inhumación de escombros y cadáveres, unos cuantos ancianos decidieron permanecer ahí, sin que nadie pudiera sacarlos de sus casas, decididos a ignorar el invisible veneno del monstruo así como los rumores que allá afuera convirtieron a la Zona en una región de lo maravilloso: que los árboles se volvían rojos, se decía; que una nave extraterrestre levitaba sobre la planta nuclear; que había peces anfibios, sin cabeza ni aletas; que los infectados brillaban de noche; que las ancianas daban leche, como si fueran parturientas, y que las embarazadas, en sueños, parían terneras con ocho patas o cachorros

con cabeza de erizo.

[Se dice que] la gente de Chernóbil tiene hijos pero, en lugar de sangre, a estos niños les corre un líquido amarillo por las venas. Hay científicos que demuestran que el mono se hizo tan inteligente por haber vivido en un ambiente radiactivo. Los niños que nazcan dentro de tres o cuatro generaciones, todos serán como Einstein. Esto es un experimento cósmico que están realizando con nosotros (202).

Eso pasa en Stalker, precisamente, con la hija del protagonista que había nacido sin piernas –por ser "hija de la Zona"–, pero que al final muestra el don que recibió a cambio: unos tímidos pero prometedores poderes telepáticos. Si "no hay mal que por bien no venga", los héroes de Tarkovsky y Alexiévich quisieran creer que tanto sacrificio no será en vano, y que algún día recibirán una recompensa histórica, un milagro futuro que compense el sufrimiento presente. Una esperanza que anima también, curiosamente, una tradición posmoderna del cómic: la tradición del mutante, popularizada por los X-Men.

Más allá de todas estas semejanzas, hay una diferencia de fondo entre el argumento de Tarkovsky y los hechos que narra Alexiévich. En Stalker, la Zona era producto de una causa extraterrestre, ajena al hombre, mientras que Chernóbil fue causada por la ambición y la torpeza humanas: por el sistema soviético y su criminal burocracia, que quiso usar los "átomos para la paz", pero lo hizo con tal ineptitud que lesionó a Natura, acarreando sobre su gente una maldición eterna. Cierto, muchos culpables pagaron su pecado –incluso el sistema comunista, que poco después se colapsó, ahogado en sus errores–, pero de poco sirve que se castigue al culpable si no se resarce el daño causado a la víctima.

¿Qué puede esperarse de la Humanidad, si ha infligido semejante herida al planeta? Nada, sino rogar misericordia de la Naturaleza, porque convierta, milagrosamente, el anatema en bendición.

Gracias a esa frágil, irónica esperanza, la “Zona de alienación” se ha convertido, con los años, en algo más, en un símbolo, casi: en una tierra nueva, maldita para el hombre moderno, pero hospitalaria para ciertos stalkers marginales y desesperados; como los refugiados tayikos, por ejemplo, que huyeron de la guerra civil de Tayikistán, su país, donde los musulmanes del Kuliab combatían contra los musulmanes del Pamir con una saña ciega. “¿Hay algo más pavoroso que el hombre?”, se pregunta una tayika refugiada en la Zona. “Por eso aquí no tengo miedo. No puedo tenerle miedo a la tierra, al agua. A quien temo es al hombre” (105).

Y no son los únicos que ven la Zona como una tierra prometida:

¿Creen ustedes que todo esto es una idea demencial? Se equivocan, el turismo nuclear goza de una gran demanda, sobre todo entre los turistas occidentales. La gente viaja al lugar en busca de nuevas y poderosas impresiones. Sensaciones que es difícil encontrar en el resto del mundo, ya tan excesivamente acondicionado y accesible al hombre. La vida se vuelve aburrida. Y la gente quiere algo eterno (406).

Sí, podrá decirse “la realidad supera a la ficción”, pero también “el arte es mejor que la vida”. Cuando el arte de la ficción consigue hacernos soñar la realidad, es capaz de darle un sentido, irónico tal vez, pero sin duda más hospitalario.

El legado secreto de David Ojeda

Visceral e inteligente, impecable en la técnica pero incorrecto en lo político, es triste, muy triste, que David Ojeda haya muerto, pues no sólo perdimos a uno de nuestros narradores más personales y críticos, sino también a un activo promotor cultural, a un gran maestro y amigo. Con su labor en los talleres de provincia, el narrador potosino fue un auténtico misionero de la literatura, responsable de formar a poetas y narradores como Francisco Amparán, Luis Humberto Crosthwaite, Jesús de León, Félix Dauajare, Juan José Macías o los hermanos Miguel Ángel y Jorge Humberto Chávez; escritores cuyo ejemplo fertilizó a su vez a la siguiente camada de poetas y narradores "de tierra adentro". Si se considera la huella que dejó como editor, crítico y estudioso de nuestra literatura –la que se escribe en el centro y norte del país–, puede decirse que no sólo propició la creación de obras nuevas, sino que también procuró rescatar las obras del pasado que configuraron nuestra tradición.

Como "maestro de maestros", David Ojeda debería ser reconocido –junto con Daniel Sada, José de Jesús Sampedro y Élmer Mendoza– por su indeleble aporte en la descentralización de las letras mexicanas, un aporte que constituye su legado más evidente. Como escritor de tiempo completo, no sólo creó una gran literatura –narrativa, ensayo, poesía–, sino que se empeñó en promover la de otros, mientras coordinaba talleres, traducía poemas, armaba antologías y proyectos editoriales. Gracias a su ejemplo, muchos entendimos que las letras no eran una actividad solitaria y esporádica, sino un acto colectivo: una acción continua, social y política, que nos brindaba además una forma de vida muy digna. Por eso, cuando le pregunté si yo debía dejar la ingeniería química para dedicarme a la literatura, no dudó en decirme: "¿Para qué ser plomero con título, Gonzito, y joderse al servicio del capital, si puedes dedicarte a leer y a escribir lo que quieras, y además vivir de ello?" Y yo reconocí, por supuesto, que tenía razón, y jamás me he arrepentido.

Para entender por qué su herencia como narrador fue menos visible que su labor cultural, debe recordarse que Ojeda, a contrapelo de la mayoría de sus contemporáneos, decidió quedarse a vivir y escribir en San Luis Potosí, su ciudad natal, en vez de emigrar al Distrito Federal, la capital nacional de la cultura. Esa decisión tuvo un precio. Por más que su segundo libro de cuentos obtuviera el prestigioso premio Casa de las Américas, Las condiciones de la guerra (1978) fue desdeñado por la crítica nacional, acaso asustada por sus temas subversivos y sus audacias formales. Cuentos como "Frankie" sorprenderían a los lectores actuales por su sentido del humor y su estructura neobarroca, que mezcla la realidad con los sueños, los mitos con el insomnio, la esperanza con el desencanto. Una frase de este cuento es tan enigmática como provocadora: "Nos tienen en su puño los hijos de su pinche madre y ¿podrán ser las palabras calibre 38 súper? (Ojeda 1978, 87)", se lamenta el narrador, ansioso por convertir la palabra poética en un arma contra los mitos del poder.

En 1985, poco después de leer este cuento, ingresé al taller literario de la Universidad Autónoma de Zacatecas, y conocí personalmente a su autor. Fue una amistad instantánea, indeleble. Conversamos mucho en esos años, cuando Ojeda, "el reverendo O'Hara", viajaba de San Luis Potosí y se quedaba tres o cuatro noches con sus amigos y alumnos zacatecanos, bebiendo y bromeando sobre música, cine, política, ciencia o literatura. A los pocos meses, era tal su confianza que me entregó las pruebas de impresión de su tercer libro, Cuando el espejo mira, para que las examinara "como hacemos en el taller, pero más a fondo". Fue un privilegio, sí, pero también un desafío: no era lo mismo criticar a mis compañeros que al mismísimo reverendo. Una vez que vencí la complejidad de ese texto, de esa "novela río de cuentos", la dificultad se convirtió en placer y pude superar la prueba. Fue gratificante comprobar la atención con que Ojeda atendió mis observaciones y sugerencias, discutidas al calor de un whisky: una actitud sabia que siempre he intentado seguir y aconsejar.

A propósito de esta pequeña obra maestra –publicada en 1989 por Joan Boldó i Climent– es triste que se haya difundido tan poco. Estructurada en un solo capítulo, Cuando el espejo mira ofrece al lector una lúcida pero alucinante crónica de una ciudad y una

noche que contienen dentro de sí múltiples noches y ciudades: espacio y tiempo que se multiplican, se invierten, se deforman sobre el espejo de la página literaria. Recuerdo con especial espanto a uno de sus personajes, tan conmovedor como siniestro: el sacerdote Mancilla, quien vive una noche de teologal insomnio por culpa de un libro blasfemo: Allá lejos, de Huysmans, una de las novelas que el reverendo más admiraba. Inconseguible en la actualidad, la escasa distribución de Cuando el espejo mira puede explicarse, tal vez, por el deceso de su editora, Nuria Boldó. Ciertamente, se le agradece que publicara una novela tan experimental y blasfema como la primera del reverendo.

◆

Poco después de este libro, vino la metamorfosis. A principios de los años noventa, tras renunciar a la academia universitaria y separarse de su primera esposa, David Ojeda se unió con la poeta Laura Elena González para iniciar una de sus etapas más productivas y más controvertidas. Al frente de la editorial Ponciano Arriaga y la Casa Ramón López Velarde, David y Laura pudieron editar la revista Runa y muchísimos libros, como La vida del relámpago y Hermana poesía: dos bellos volúmenes que atesoran la obra de Félix Dauajare y Joaquín Antonio Peñalosa.

Invitado por David, en esa época yo viajaba los fines de semana a San Luis Potosí para diseñar Runa, libros y portadas. Me hospedaba en su casa, donde también vivían sus abuelitos, su mamá, Laura Elena, Tetey, Sofi y David Ojeda hijo, alias “el Manchas”, que me ayudó como colaborador durante esos años en la Casa López Velarde, en colaboración con la sexy Chabelita (nuestra laboriosa computadora Mac PowerPC). Contento con nuestro trabajo, David Ojeda incursionó en el periodismo, armando un suplemento cultural y escribiendo artículos de opinión –inteligentes y apasionados– para el Pulso Diario de San Luis, al tiempo que escribía dos libros muy significativos, aunque de intención estética muy disímil: Los testigos de Madigan (1995) y El teorema de Darwin (2000).

El primero de ellos –insólito en la literatura mexicana– es un libro simbolista, muy experimental, donde se alternan cuentos y poemas escritos por un hombre lleno de vida, de imágenes y de amigos, profundamente enamorado de una mujer concreta –"de Sebitos, mi vieja", como llamaba a Laura Elena–, pero también de la Mujer arquetípica, con M de Madigan: la mujer como símbolo del Anima. Recuerdo con cariño un cuento basado en una historia que Ojeda oyó en Zacatecas. Lo protagoniza un viejo, llamado don Manuelito, arrepentido por la muerte de su mujer, a la que supliciaba a diario para que confesara "el secreto de las mujeres". Una vez viudo, don Manuelito tiene que soportar medio siglo antes de entender su error y ser absuelto por la belleza: cuando "la señora Madigan" se baña desnuda frente a su muelle, "y me dijo así el secreto, me regaló su visión. Y ésa es la única imagen que veo ahora, Luisito: y qué bueno".

Su siguiente libro, El teorema de Darwin, alejó a David Ojeda de la poesía y del simbolismo para practicar una escritura más sobria, más serena, más personal, fogueada tal vez por su práctica periodística, que le brindó una perspectiva privilegiada para observar y entender las circunstancias sociopolíticas de su tierra. "Toda gran literatura debe ser realista, incluso cuando es fantástica", solía decirnos en esos años, convencido de que el escritor no debía mentir ni siquiera cuando soñaba; "por eso debemos escribir sobre nuestra ciudad y nuestra gente, como lo hizo Joyce, para ser sinceros y ser universales", insistía, siempre con un whisky en la mano y un argumento irrefutable en la otra.

Coherente con este neorrealismo, los cuentos de El teorema de Darwin se desarrollan en un escenario común: la ciudad de San Luis Potosí y sus tragedias, sus personajes y sus crímenes. No resulta extraño que uno de los narradores del libro describa así su oficio: "Sí, porque soy siempre el detective. [...] Busco en el corazón de los hombres o en las cifras de la sociología un destino para mis palabras cuando ellas quieren develar un misterio" (Ojeda 2000, 101). Es evidente que esta descripción del detective puede aplicarse al escritor, cuando escruta con palabras el corazón de los hombres para indagar los misterios de la muerte o el amor o la locura o el poder.

Más que “resolver” un crimen, al autor-detective le interesan las razones o sinrazones que antes lo desataron y que después desatará, cuando un asunto de faldas y de celos se convierta en asunto de poder. De ese modo, el lector podrá adentrarse en las intrigas de los gobernantes, esos irresponsables que se creen iluminados, y de la oposición: esos hombres y mujeres que confunden su pasión con razones de política y se creen destinados al martirio y a la bienaventuranza, mostrando un espíritu de clase y época que David define como “la potosinidad”.

◆

Este cambio estilístico hacia una prosa más llana y realista se consolidó durante los primeros años del siglo XXI, como lo muestran sus dos novelas más conocidas: La santa de San Luis (2006) y El hijo del coronel (2008), ambas publicadas por editorial Tusquets. La primera fue una venturosa incursión en la novela histórica, en la que David Ojeda se propuso entender y desmitificar a Concepción Cabrera de Armida, una supuesta santa potosina que se hizo famosa por sus arrebatos místicos. Por su parte, El hijo del coronel, se ubica en la Huasteca de San Luis Potosí y entrelaza tres voces para diseccionar los prejuicios sociales en torno a la transexualidad y la identidad personal. Una novela inquietante, con un párrafo casi autobiográfico, que sugiere al lector una faceta poco conocida del reverendo; su vocación dionisíaca, su alma de goliardo:

Así han sido mis últimos diez años: un forcejeo permanente entre yo y yo. De verdad: entre yo y yo. El yo alcohólico –necio y escéptico, iluso y loco, inerme– y el yo que obra en sociedad: mesurado y moralino y tonto. Por eso no dudo en confesar que tengo este sueño, que como Luther King acaricio un sueño, el del planeta convertido en una gran fiesta de borrachos buenos y sabios, beodos con dos certezas fundamentales: que su bebida no se agotará y que sabrán mantenerse en ese nivel de intoxicación entusiasta, no desmesurada,

en el cual los dioses bajan a conversar con ellos, las mujeres los desean y no se les oponen, los amigos comparten el pan y la alegría en una sociedad pacífica y justa donde el mundo natural se halla en armonía y belleza (Ojeda 2008, 104).

Disfrazado tras un personaje "mesurado, moralino y tonto" que por efecto del alcohol se vuelve "escéptico, iluso y loco", el autor aquí expresa, sin falsos pudores, su utopía personal, descabellada pero sincera: la vida como una perpetua fiesta de "borrachos buenos y sabios", donde pudiéramos convivir por siempre con nuestros amigos, amar para siempre a nuestras mujeres, conversar cuando quisiéramos con nuestros dioses. Como Omar Khayyam y los goliardos amaban el vino, así quería David Ojeda su whisky, al que consideraba emblema de la belleza mundana: lo más espirituoso que esta terrena vida nos puede ofrecer, símbolo del aquí y el ahora, aderezo perfecto del amor, la risa , la amistad y la poesía. "¿Qué más podemos pedir, si no unas gotas de vino rubí, un pedazo de pan, un libro de versos, buenos amigos y una mujer que nos ame?"

Aunque él sabía cómo cuidarse –con ayuda de Laura Elena– su dionisíaca pasión por el whisky pronto dañó su salud, aliada con otras enfermedades propias de la edad y del genoma. Como su "Sebitos" y todos sus amigos, hubiera yo preferido que el reverendo "dejara a tiempo la bebida" –como aconsejan los doctores–, pues aún gozaríamos de su presencia, su humor, su energía patriarcal, contestataria. Pero el reverendo David simplemente "prefirió no hacerlo", como diría Bartleby el escribano. Fiel a sí mismo, persistió con su estrategia vital: leer y escribir, amar a su Madigan y beber con los suyos hasta que llegara el final, cuando fuera momento de decir adiós, "ahí se ven, ratas; te vas con cuidado, Gonzito", antes de marcharse a dormir, cansado pero satisfecho, consciente de haber terminado su tarea, y con el eco del mundo (tan hermoso, tan terrible) resonando aún en sus neuronas.

◆

Poco después de una crisis que lo condujo al hospital, tuve ocasión de visitarlo en San Luis Potosí. Laura Elena y David se veían optimistas, aunque él había perdido peso, le resultaba difícil hablar o mantenerse de pie. Aun así me contó que había terminado su nueva novela, Brujas latinas, y prometió enviármela para que la valorara, como solíamos hacerlo. Casi al despedirnos, le manifesté que sus amigos de Zacatecas estaban preocupados por su salud, y él me respondió con voz fatigada pero lúcida, "no hay que tenerle miedo a la muerte, Gonzito, díselo a todos".

No pensé entonces que se estaba despidiendo de mí, sino una semana después, cuando supe por teléfono la noticia. Al reabrir su novela –ahora póstuma–, comprobé mi primera impresión: sus páginas fueron escritas por un hombre que se preparaba para su muerte. En el umbral entre la autobiografía y la historia, el autor se mira en el espejo y, con pluma sincera, pero al borde del desencanto, confronta su vida y su época con las de Manuel José Othón, su paisano, su prójimo poeta. Puntual y pulcro, como cada vez que entregaba sus colaboraciones al periódico, David se había dado tiempo para terminar su tarea: una novela de largo aliento que completara, junto con La santa de San Luis y El hijo del coronel, una trilogía literaria sobre "la potosinidad".

Como lector, me gustaría pensar que Brujas latinas –junto con los incontables ensayos y artículos que dejó dispersos– por fin nos permitirá aquilatar su legado secreto: la Poética implícita de David Ojeda, es decir, su rigurosa y contracultural visión del mundo y la palabra, lo político y lo literario. Una teoría poética que él nunca se preocupó por transcribir, pero que ponía en práctica cada vez que corregía cuentos ajenos, cuando armaba una antología, cuando escribía un artículo, escuchaba rocanrol, discurría sobre el porvenir de la ciencia o se peleaba con las instituciones culturales para publicar o promover obra de sus contemporáneos.

Sí, es triste, muy triste, que David se fuera. Sin menoscabo a nuestro luto, celebremos que el viejo amigo haya dejado de sufrir, así como las historias, los recuerdos, la enseñanza que el maestro nos legó.

Los hermenautas y el poeta ciego

Nada prueba mejor la naturaleza falaz del mundo como la existencia de ese personaje al que atribuimos la obra de Jorge Luis Borges: un arquitecto de mundos imposibles, un poeta erudito de sangre militar y cosmopolita, un clarividente ciego que descifró en su biblioteca una fractal alegoría del universo y logró sembrar en sus lectores póstumos la duda sobre su existencia. Tal vez por eso confesaba que él preferiría no existir, porque sólo así podría ser "Nadie" y "Nadie" era el seudónimo que Ulises eligió para devenir símbolo de ciertos hombres, esos hermenautas que navegan tercamente por el Mundo en busca de Sentido: ese vellocino del Ser, ese animal "invisible, y acaso diáfano, que los hombres buscamos y que nos busca" (Poesía completa, 621).

Lo extraño (lo barroco) es el camino que Borges escogió para ser Nadie y Todos al mismo tiempo: bifurcar su yo sobre la página literaria para que prolifere en cada una de sus creaciones. Después de leer cuentos como "El otro" y "Agosto 25, 1984", parece absurdo que algunos lean su obra como si la hubiera escrito un solo hombre, inmutable y monolítico; sobre todo cuando ese autor ha demostrado que incluso la idea de "lo Eterno" es hija de su tiempo y fruto de la Historia.

Basta repasar su biografía para dividirla en tres etapas, delimitadas por dos hechos cardinales: una caída azarosa y una prevista ceguera.

Durante la primera etapa –con su tránsito del ultraísmo al criollismo y su lucha por ubicarse en el mundo editorial de Buenos Aires–, el joven Borges se esforzó por forjarse un estilo propio: la voz erudita pero irreverente con que escribió su Historia universal de la infamia (1935) y su Historia de la eternidad (1936). Este período se interrumpió en 1938, luego de que Borges se desplomara por unas escaleras y se diera un golpe casi mortal en la cabeza. Dicen que su convalecencia fue larga pero fructífera, pues le reveló la trama de "Pierre Menard, autor del Quijote", la piedra angular de

su etapa más barroca y sus libros más célebres: Ficciones (1944) y El aleph (1949). Por desgracia, junto con su fama, aumentó su ceguera, circunstancia que a partir de 1955 lo obligó a simplificar sus textos, para hacerlos más "orales" sin restarles sustancia, como lo comprueban las páginas de El informe de Brodie (1970) y El libro de arena (1975).

Vistas en perspectiva, estas etapas de su vida –la "experimental", la "barroca" y la "homérica"– manifiestan que Borges nunca dejó de cuestionar las premisas de su escritura, una escritura que orbitó siempre en torno a unas cuantas obsesiones de índole metafísica, poética o ateológica. Un recuento de sus protagonistas más memorables –el teólogo Runeberg, el judío Hladík, el apócrifo Menard, el sacerdote Tzinacán o el estudiante Espinosa– demuestra que sus cuentos no son sino dramas hermenéuticos. Hundidos en la oscuridad de la caverna platónica, al filo de la muerte, sus héroes se ven forzados a interpretar las vagas sombras de su percepción, buscando el Sentido que trascienda su humano entendimiento: una visión del cosmos que reconcilie sus tragedias individuales con el misterio tremendum et fascinans del Universo.

Este héroe borgiano –este hermenauta– aún no aparece en Historia universal de la infamia, donde el narrador asume el papel de "buscador del Sentido"; esa voz que falsea y tergiversa nuestros prejuicios históricos para demostrar una tesis inquietante: la ley que rige la historia humana no es la razón ni la lucha de clases ni el progreso, sino la infamia. Para curarse en salud, desde el prólogo el narrador hermenauta declara que se trata de una travesura: "Ya el excesivo título de estas páginas proclama su naturaleza barroca […] Son el irresponsable juego de un tímido que no se animó a escribir cuentos y que se distrajo en falsear y tergiversar […] ajenas historias" (Cuentos completos, 11).

En realidad, este mecanismo "tergiversador" no transforma tanto los hechos como su interpretación. Así se advierte cuando nos narra los crímenes de Lazarus Morell: un seductor canalla que ayudaba a los esclavos negros para que huyeran de sus amos, pero sólo para revenderlos después o para liberarlos con un balazo de su vida, "del universo, de la esperanza, del sudor y de él mismo" (20). Lo irónico de su maldad es que la ocasionó un remoto acto de filantropía: la

piedad que sintió fray Bartolomé de las Casas por los indios americanos, pues para protegerlos propuso a Carlos V la importación de negros que fueran esclavizados en su lugar. Esta propuesta tuvo consecuencias infinitas, buenas y malas, como la invención del blues, la Guerra de Secesión y "la culpable y magnífica existencia del atroz redentor Lazarus Morell" (15).

En otras palabras: si un acto piadoso provoca a la larga un crimen horrible, es posible que la maldad presente pueda provocar en el futuro un bien, como pudo pasar con los crímenes de Morell (que acaso precipitaron la lucha de los negros por sus derechos civiles), y como pasó, posiblemente, con el accidente de Borges, en diciembre de 1938, cuando resbaló en una escalera para caer, con la cabeza rota, en la cama de un hospital: un accidente que pudo matarlo, pero que tuvo una consecuencia feliz, pues le permitió vivir interiormente la agonía, la extinción, la Nada.

A juzgar por sus resultados, esta caída transformó interiormente a Borges, a nivel orgánico, casi patológico, pero también literario: lo que distingue a Historia universal de la infamia de Ficciones es que su autor ha recién descubierto cómo transfigurar sus experiencias interiores. A partir de "Pierre Menard, autor del Quijote", "El sur" o "El jardín de senderos que se bifurcan", las aventuras que escribe no acontecen en el mundo, sino en la psique de sus héroes, por lo cual sus relatos adquieren esa aura "fantástica" que tanto fascina a sus lectores.

Este mecanismo "interiorizador", que Borges concibió durante su convalecencia, se revela mejor en dos cuentos con escenarios disímiles pero estructuras parecidas, por cuanto su desenlace ocurre en el interior de sus héroes: la magia de este Borges consiste en conducir al lector hasta la mente de sus personajes, justo cuando son poseídos por una revelación sagrada. "El milagro secreto" y "La escritura del dios" tienen como protagonistas a dos prisioneros: el erudito judío Jaromir Hladík, encarcelado en Praga por los nazis, y el sacerdote maya Tzinacán, preso por sus conquistadores castellanos. Ambos han perdido la esperanza de salir vivos, pues conocen la crueldad de sus captores. Pero a pesar de ello, los dos encuentran un asidero para redimirse frente al mundo, el cual se les manifiesta en forma de enigma: como una pregunta que ambos

deben resolver para convencerse de que no han vivido en vano ni morirán derrotados.

Jaromir Hladík reconoce la señal en sueños, después de haberse agotado previendo su ejecución y recordando el drama Los enemigos, que nunca terminó de escribir. En el sueño, Hladík le confesaba a un bibliotecario que quería hallar a Dios y éste le repuso: "Dios está en una de las letras de una de las páginas de uno de los cuatrocientos mil tomos del Clementinum". Hladík abrió entonces un atlas y al azar tocó una de sus letras. Al instante una voz ubicua le dijo: "El tiempo de tu labor ha sido otorgado" (197). Por su parte, Tzinacán, al descubrir que en la mazmorra vecina medraba un jaguar, recordó que el jaguar era un atributo de Qaholom, y que este dios, previendo el fin de los tiempos, había escrito una sentencia mágica para conjurarlo. "Nadie sabe en qué punto la escribió ni con qué caracteres […] Consideré que estábamos, como siempre, en el fin de los tiempos y que mi destino de último sacerdote del dios me daría acceso al privilegio de intuir esa escritura" (305).

En sentido literal, la conclusión de ambos cuentos pasa por ser "fantástica". Sólo así se explicaría que el tiempo se paralice justo cuando Hladík iba a ser fusilado. Sin que se detuviera su conciencia, el protagonista comprendió que Dios le concedía ese instante congelado para que ultimara mentalmente su drama inconcluso. "No trabajó para la posteridad ni aun para Dios, de cuyas preferencias literarias poco sabía. Minucioso, inmóvil, secreto, urdió en el tiempo su alto laberinto invisible" (199), justo antes de que el tiempo volviera a fluir y las balas del pelotón lo mataran. Tzinacán, por su parte, supuso que las manchas del jaguar vecino cifraban la sentencia de Qaholom y, tras muchos intentos, las descifró en sueños: una sentencia que, al ser pronunciada, le daría poder para escapar, vengarse de los españoles y reconstruir el imperio: "Cuarenta sílabas, catorce palabras, y yo, Tzinacán, regiría las tierras que rigió Moctezuma. Pero yo sé que nunca diré esas palabras, porque ya no me acuerdo de Tzinacán" (308).

Si se leen al pie de la letra, ni "El milagro secreto" ni "La escritura del dios" pueden considerarse "realistas" pues violan las leyes vigentes de la "realidad". Según dicho criterio, si las acciones de un

cuento transgreden las leyes de la Naturaleza –según las cuales el tiempo no se detiene, ni hay mensajes cifrados en la piel de los jaguares– el texto debe juzgarse como "fantástico". Pero los cuentos de Borges, leídos en sentido figurado, acaso narran algo que ocurre en otro nivel de realidad: en una naturaleza interior, con leyes propias, que ignoran los decretos newtonianos, darwinistas o einstenianos de la Naturaleza exterior. Las leyes de la psique, que Borges experimentó en mente propia durante su convalecencia, y que pudo documentar más tarde –muy a su manera– con lecturas de Plotino, de Spinoza y acaso de James Joyce.

Según este criterio –de índole "simbolista"–, lo que narran estos dos relatos es una especie de experiencia interior, común a dos personajes que vivieron en tiempos y espacios muy distantes. Se trata del acceso simbólico, por una vía interior, a ese conocimiento o gnosis cuya posesión alivia las llagas de la vida y dulcifica su amarga injusticia: una sabiduría que Plotino denominó "anagoge" y James Joyce, "epifanía". La misma sabiduría que Baruch Spinoza –tan comentado por Borges– definió en su Ética como un "tercer grado de conocimiento" que trasciende la miopía de nuestros sentidos y los alcances de nuestra razón, pues sólo se accede a ella por una vía intuitiva, casi iniciática.

Por más que profesaran religiones distintas, el docto Hladík y el sacerdote Tzinacán eran dos sabios consagrados a esa búsqueda. Pero, por más que se esforzaran, jamás la hubieran consumado sin encarar la cárcel y la muerte inminente. No podían, por tanto, maldecir ni su presidio ni la crueldad de sus carceleros, pues gracias a ellos habían alcanzado la unión con el universo: ser Uno con la divinidad.

Por lo demás, esta versión neoplatónica de la fe judía y de la religión maya –fraguada con barroco sincretismo– cifra una enseñanza casi existencialista. Si es incapaz de alterar el curso del universo, "Un hombre se confunde, gradualmente, con la firma de su destino; un hombre es, a la larga, sus circunstancias" (307). ¿Habrá previsto Borges, a través de sus personajes, que él mismo sería recluido, poco después, en la más estrecha de las cárceles: en su ceguera? ¿O tal vez fueron sus personajes una señal premonitoria de su Dios, "que con magnífica ironía / me dio a la vez los libros y

la noche"? (Poesía completa, 111).

Acaso entonces –me atrevo a conjeturar– Borges supo que se había convertido en alguno de sus personajes, como Hladík, que no disponía "de otro documento que la memoria" (199) para concluir su obra. Auxiliado por el don de Funes, la imaginación de Pierre Menard y su conocimiento de la tradición poética, Borges siguió escribiendo oralmente sus poemas, junto con cuentos cada vez más directos, cada vez menos laberínticos, inspirado por las "lacónicas obras maestras" de Rudyard Kipling: cuentos que "quieren distraer o conmover y no persuadir" (349), según lo aclaró él mismo en el prólogo a El informe de Brodie.

Si bien cambió su forma de narrar, permaneció fiel a sus temas y sus personajes. Predomina, con múltiples variantes, el tema del doble Borges, pero el personaje hermenauta reaparece en varios relatos de apariencia simple, como "El encuentro", donde un niño descubre (epifánicamente) que sus amigos se batieron a duelo poseídos por las armas que portaban. O como "El evangelio según Marcos", donde un estudiante decide leer en voz alta dicho evangelio, para entretener a los criados iletrados que cuidan la estancia donde se hospeda, sin imaginar que éstos, confundiéndolo con Cristo, construirían una cruz para sacrificarlo.

Más útil para concluir estas notas es "El espejo y la máscara", un relato que Roger Chartier ya interpretó como una historia alegórica de las relaciones entre poesía, lectura y poder (Chartier 1997, 13-18). El cuento transcribe los diálogos entre un rey irlandés y su bardo oficial. El primero pide al segundo un poema que celebre sus hazañas, y al cabo de un año el Poeta vuelve con una obra donde se atribuye "a cada vocablo su genuina acepción y a cada nombre sustantivo el epíteto que le dieron los primeros poetas" (Cuentos completos, 475). Tras premiarlo con un espejo –por su fidelidad a la tradición–, el Rey le pidió escribir otra obra, pero que fuera menos fría, que acelerara el pulso y conmoviera a sus oyentes.

Al cabo de un año, el Poeta llevó un texto insólito, sin metro ni rima, tan extraño que no describía la batalla, sino era la batalla misma, y en sus líneas cohabitaba el dios católico con los númenes paganos. Satisfecho por el resultado, el Rey premió al Poeta con una máscara de oro y lo desafió a escribir una obra "más alta".

Obediente, al término de un año el Poeta volvió para murmurar, temeroso, su nueva creación. “Era una sola línea. Sin animarse a pronunciarla en voz alta, el Poeta y su Rey la paladearon, como si fuera una plegaria secreta o una blasfemia” (477). Enmudecido, el Rey lo premió con una daga y renunció a su trono. “Del Poeta sabemos que se dio muerte al salir del palacio; del Rey, que es un mendigo que recorre los caminos de Irlanda, que fue su reino, y que no ha repetido nunca el poema” (477).

Además de describir cómo cambia la función de cierta poesía a lo largo de los siglos –en la Edad Media, la Modernidad y los tiempos por venir–, este relato podría leerse como una fábula que concibe el autor para cifrar las tres etapas de su vida. La “experimental” tendría por símbolo el espejo, en tanto Borges permanecía fiel aún al realismo. La “barroca”, o de madurez, correspondería a la máscara, pues Borges solía envolver lo “real” con el antifaz de “lo mental”. Su etapa “homérica”, por tanto, empezaría cuando Borges quedó ciego y supo que su destino ya no era volverse Jasón –el hermenauta en perpetua busca del vellocino–, sino Homero, el poeta ciego, pero con un puñal bajo el cinto, para darse muerte en cuanto hubiera concluido su último poema.

Bensalem o el Museo de los Posibles

A cualquiera le pasa que se queda dormido en la cama mientras lee, pero muy pocos son los que sueñan con el libro que leían al dormirse. Debo suponer que eso me ocurrió con La Nueva Atlántida, el relato utopista que Francis Bacon dejó inconcluso en 1626, cuando fue interrumpido por su muerte. Aunque yo quería repasarlo para impartir mi clase al siguiente día, el cansancio me derrotó a la medianoche, poco después de anotar al margen del libro dos preguntas: "¿Fue casual que Francis Bacon muriera antes de concluir su utopía? ¿No sería más sensato suponer que lo asesinaron por concebirla: por sugerir que la ciencia, y no la religión, era el instrumento idóneo para controlar la sociedad?"

Sobre estas dos premisas empezaba yo a tejer una trama policiaca con atmósfera isabelina cuando me distrajo, estridente, el timbre de un teléfono de disco que sonaba en mi buró. El evidente anacronismo de ese aparato me confirmó que ya estaba soñando, y más aún cuando levanté el auricular y me saludó una voz casi olvidada: la de Matías Ximenes, mi intermitente amigo, que me llamaba para avisarme "con grande pesar" que Francis Bacon, "mi profesor", había muerto anoche, envenenado en su domicilio, y que lo estaban velando en mi facultad.

–Pero si el muerto eres tú, Matías –quise decirle, incapaz de olvidar su muerte, cuando se ahogó al inundarse la caverna donde había hecho su guarida… pero mi amigo colgó el auricular antes de explicarme su broma siniestra.

Pensando en la muerte del irredento Matías y en el presunto asesinato de "mi profesor" Francis Bacon, me vestí a toda prisa y bajé por las escaleras a la calle. Llegando a la facultad, descubrí que el anodino edificio donde yo daba clases había sido reemplazado por un palacio neobarroco de cantera rosa, con estípites semigeométricos, columnas neosalomónicas y un frontispicio cincelado con una leyenda en mármol:

MUSEO DE LOS POSIBLES

antes conocido como

LA CASA DE SALOMÓN

“O sea que estoy en Bensalem, la isla utópica de Francis Bacon”, pensé, divertido por ese sueño que entrelazaba mis recuerdos personales con mis lecturas más recientes. Y lo comprobé cuando reconocí en el vestíbulo a Salvador Elizondo, el ilustre narrador, que hojeaba una revista literaria mientras bebía un whisky y fumaba un cigarro como si no hubiera fallecido en 2006. “Todos aquí están muertos”, concluí, asustado por la posibilidad de ser un cadáver: uno que murió leyendo La Nueva Atlántida y que ahora soñaba el póstumo sueño que le reservaba la muerte.

–No saque conclusiones precipitadas, por favor –me aconsejó Elizondo tras una churrigueresca nube de humo–: no hace falta estar muerto para soñar un mundo muerto, amigo. Pero mejor no me pregunte nada a mí: el profesor Francis Bacon lo aguarda a usted en el

SALÓN DE LAS UTOPÍAS POTENCIALES

, al final del pasillo tres.

–Mucho se lo agradezco, maestro, hasta la vista –me despedí, muy reverente, decidido a seguir sus indicaciones. Así llegué hasta un portón que, entreabierto, me dejó pasar a una galería hexagonal con techo de bóveda. Desde los vitrales caía una polvorienta luz sobre los libros, los instrumentos musicales, los croquis anatómicos, los mapas que abarrotaban los muros. Sobre el estrado principal vi a un viejo de barba entrecana, vestido como personaje de Shakespeare, mientras escribía, tachaba y volvía a escribir sobre un maltrecho plano arquitectónico. Me encontraba –era obvio– frente al hijo de Sir Nicholas y su esposa Lady Anne: nada menos que Sir Francis Bacon, consejero de la reina Isabel y del rey Jacobo, que combatió tenazmente contra los teólogos jesuitas como paladín de la ciencia empírica y del materialismo. ¡Cuántas dudas se juntaron en mi

lengua en ese momento, sin que me atreviera a balbucir una sola pregunta, paralizado por mi penosa dicción del inglés!

–No debéis preocuparos por el idioma, don Gonzalo –me consoló Sir Francis Bacon en perfecto castellano–; es propio del espíritu anglosajón, más que del ibérico, conocer la lengua del enemigo.

–Gracias por su comprensión –respondí, asustado al ver que todos en este sueño leían mis pensamientos–. Si me disculpa la curiosidad, vi que retocaba los planos de la Casa de Salomón, donde se reunían los sabios de su isla Bensalem. ¿Acaso sigue usted escribiendo La Nueva Atlántida?

–Sí. Justamente eso hago. Hace cuatro siglos empecé este relato y no he podido acabarlo. Ahora lo sabéis: cuando un autor, al morir, deja a medias una obra, dispone de toda la eternidad para concluirla.

–¿Tanto le faltaba para terminar?

–Casi todo –suspiró–. Apenas había redactado cuarenta folios cuando me llegó la hora. Mi objetivo, como usted sabe, era concebir una sociedad ideal y describirla con todo detalle, desde sus poderes políticos, culturales y económicos, hasta sus raíces sociales y sus fuerzas de trabajo. No imagináis mi fastidio cuando la muerte, inoportuna, me prohibió concluir un proyecto tan apremiante y dilatado. Pero recuperé el entusiasmo después, cuando conocí a un escritor, ciego para más señas, que juraba estar feliz por haber muerto, pues así tendría el tiempo que necesitaba para reescribir El Quijote con paisajes gauchescos y claves cabalísticas. Supe entonces que la eternidad, por aburrida que parezca al principio, es perfecta para aquel que sabe invertirla en un proyecto infinito.

–Recordaré su consejo, doctor, cuando llegue el momento.

–No tendréis mejor opción, creedme –y se levantó para ofrecerme dos píldoras grises, que sabían a gloria y al instante borraban todo cansancio y toda hambre–. En lo personal, celebro estar muerto por varias razones. La primera, porque así he conocido a mis lectores póstumos; en concreto, aquellos que murieron, como vos, mientras leían una de mis obras. No han sido muchos, y seguro conocéis a

algunos. Recuerdo en especial a un alemán barbudo, gruñón y con hemorroides, que me acusaba de ser un "capitalista utópico", y que describió La Nueva Atlántida como una "dictadura científica" que esclavizaba a los proletarios de Bensalem para enriquecer a una oligarquía de sabios excéntricos.

–Gravísimas objeciones, según algunos.

–Ante esas críticas, reaccioné yo como el científico empirista que soy, y discutí con ese hombre, terco pero sutil, durante meses y años –sonrió, melancólico, mientras me ofrecía una copa de sidra que, espirituosa, eliminó toda mi sed y todo mi malestar físico–. Al final, llegamos a un acuerdo: él aceptó que un sistema ideal no tiene por qué ser justo, y yo reconocí que era imposible imaginar una sociedad que fuera ideal e inmutable al mismo tiempo. Si la esperanza perpetua, incitada por una perpetua insatisfacción, era el motor de la historia, entonces imaginé a Bensalem como una isla histórica: como una nación regida por un sistema idealmente imperfecto, para que sus habitantes, viéndolo perfectible, cada día trabajasen para perfeccionarlo realmente.

–Sensata idea, reconocer que toda institución es falible y que tiene, por tanto, fecha de caducidad. Incluyendo la Casa de Salomón…

–En efecto. A partir de entonces decidí que la Casa de Salomón debía revisar sus leyes con cada nuevo descubrimiento científico de relevancia, para saber si adecuaba o no sus normas a ese nuevo estado del saber. Por desgracia, cada reforma, por minúscula que fuera, generaba transformaciones muy arduas y dolorosas, tanto para la Casa de Salomón como para la sociedad de Bensalem. Eso ocurrió, por ejemplo, cuando se comprobó que el celibato forzoso de sus sabios entorpecía su agilidad mental. Para remediarlo, se decidió que todos los miembros de la Casa contrajesen matrimonio y por tal efecto se reformaron las leyes conyugales, sin prever los severos daños que ocasionarían estas medidas en la vida cotidiana de la isla. Irónicamente, la historia se encargó de mostrar que el matrimonio, por obligado, entorpecía la mente en similar medida que el celibato. Entonces se implementaron, sucesivamente, la unión libre, el matrimonio abierto y el pagano libertinaje, siempre con los mismos, fatales resultados.

–¿O sea que la sociedad, además de imperfecta, es necesariamente imperfectible?

–Quizá. Pero sin la posibilidad de un futuro, por negro que sea, incluso el presente se volvería insoportable. Antes que elegir tal suicidio intelectual, decidí suponer que, además de mutable, La Nueva Atlántida sería múltiple. Si cada reforma en la Casa de Salomón generaba una nueva Bensalem, me propuse describir por separado la historia y la sociedad de todas las Bensalem posibles. Con los datos del mundo real, cuyo conocimiento renuevo gracias a mis lectores muertos, he imaginado, entre muchas otras, una isla regida por el Evangelio y otra por el Corán, una gobernada por máquinas inteligentes y otra cuyos habitantes volvieron a la edad de las cavernas, una donde es posible viajar al pasado para corregir nuestros errores y otra donde se viaja al futuro para estudiar las consecuencias de nuestro presente.

–Ahora entiendo –dije, con una voz tan inmaterial como mi cuerpo, acaso aturdido por las píldoras grises y la sidra espirituosa–. Por eso la Casa de Salomón se transformó en el

MUSEO DE LOS POSIBLES

, y por eso conversamos en este

SALÓN DE LAS UTOPÍAS POTENCIALES

…

–Bien habéis dicho. Y así lo entendéis porque este Salón y este Museo son parte de una Bensalem neoplatónica: si el cuerpo es una prisión para el espíritu, La Nueva Atlántida donde nos encontramos está habitada por almas libres, ajenas al peso material, al frío y al calor, al hambre y al deseo.

–¿Una utopía de hombres muertos?

–O una utopía de mentes puras, si lo pensáis mejor –sonrió mientras guardaba sus enseres de trabajo–. Inteligencias incorpóreas, capaces de viajar sin limitaciones por todas las Bensalem imaginables. ¿Os apetece un paseo por los otros salones de este museo, sólo porque lo

comprobéis?

–Será un placer –respondí, asombrado por la ligereza de mi cuerpo, la potencia de mis sentidos, la claridad de mi pensamiento.

Mientras abandonábamos el salón, razones me sobraron para alentar el optimismo. Por las premisas de mi mentor, supuse que tendría una eternidad para explorar este museo, donde tarde o temprano habría de reencontrarme con las figuras redivivas de mis muertos: abrazar de nuevo a mis abuelas, oír los ateos sermones del Reverendo, pasear otra vez con Rita Patricia, reírme o temblar con los disparates de Matías. Mejor aún: podría descubrir una Nueva Atlántida que no fuera sino un esbozo perpetuo, a merced de mi voluntad, de mi imaginación, de mi grafopatía. Un libro que fundiera mis recuerdos (y mis libros) con los libros (y los recuerdos) de otros, pues entonces dejaría de ser un fantasma y devenir autor: ése que soñó este texto para exponerlo al día siguiente en su facultad, sí, pero también para convertirse en su personaje.

Justo como usted, que me ha leído, lo ha podido comprobar.

Referencias

Abromont, Claude y Montalembert, Eugène de, Teoría de la música, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.

Alexiévich, Svetlana, Voces de Chernóbil: Crónica del futuro, traducción de Ricardo San Vicente, Debate, México, 2005.

Azuela, Mariano, Los de abajo, Fondo de Cultura Económica, México, 1960.

Borges, Jorge Luis, Cuentos completos, Lumen, Barcelona, 2011.

——, Poesía completa, Lumen, Barcelona, 2011.

Buñuel, Luis, Mi último suspiro, Debolsillo, México, 2012.

Cerone, Pietro, El Melopeo y su maestro. Tratado de música teórica y práctica, Juan Bautista Gareno y Lucrecio Nucci (eds.), Nápoles, 1613.

Chartier, Roger, Pluma de ganso, libro de letras, ojo viajero, traducción de Alejandro Pescador, Universidad Iberoamericana, México, 1997.

De la Cruz, Sor Juana Inés, Obras completas, Porrúa, México, 1985.

Dylan

,

Bob, Crónicas I. Memorias, traducción de Miquel Izquierdo, Malpaso, Barcelona, 2017.

——, Letras completas, traducción de Miquel Izquierdo, José Moreno y Bernardo Domínguez Reyes, notas de Alessandro Carrera y Diego Manrique, Malpaso, Barcelona, 2016.

Eco, Umberto, Los límites de la interpretación, traducción de

Helena Lozano Miralles, Lumen, 2ª edición, Barcelona, 1998.

Elizondo, Salvador, Obras, El Colegio Nacional, México, 1994.

Eno, Brian, Generative Music I. 12 Self-Generating Compositions, Sessyo Koan Software, 1996. Encontrado en intermorphic.com/sseyo/koan/generativemusic1/#gm1. Consultado el 22 de enero de 2019.

——, "Evolving metaphors, in my opinion, is what artists do", Motion Magazine, 17 de julio de 1996, Encontrado en www.inmotionmagazine. com/eno1.html. Consultado el 22 de enero de 2019.

Foucault, Michel, "¿Qué es un autor?", en Entre filosofía y literatura, traducción de Miguel Morey, en Obras esenciales, vol.

I

, Paidós, Barcelona, 1999.

Goethe, Johann Wolfgang von, Fausto y Werther, Porrúa, México, 1963.

Kennedy, John, y Larry Polansky, "'Total Eclipse': The Music of Johanna Magdalena Beyer", en The Musical Quarterly, vol. 80, n. 4, invierno de 1996, Oxford University Press, Oxford, 1996.

Lizalde, Eduardo, Antología personal, Lecturas Mexicanas, Secretaría de Educación Pública, México, 1986.

López Velarde, Ramón, La grulla del refrán, Instituto Zacatecano de Cultura, Zacatecas, 1999.

Ojeda, David, Las condiciones de la guerra, Casa de las Américas, La Habana, 1978.

——, Cuando el espejo mira, Joan Boldó i Climent, Querétaro 1989.

——, Los testigos de Madigan, Verdehalago, México, 1995.

——, El teorema de Darwin, Consejo Nacional para la Cultura y las

Instituto de Cultura de San Luis Potosí, México, 2000.

——, La santa de San Luis, Tusquets, México, 2006.

——, El hijo del coronel, Tusquets, México, 2008.

Olivares Zorrilla, Rocío, “El modelo de la espiral armónica de Sor Juana: entre el pitagorismo y la modernidad”, en Literatura mexicana, XXVI, 1, 2015.

Tarkovsky, Andréi, Solaris, Mosfilms, Moscú, 1979.

Tournier, Michel, Viernes o los libros del Pacífico, traducción de Lourdes Ortiz, Alfaguara, Madrid, 1986.

Ximenes, Matías, Tratado de los proyectos veniales, Texere, Zacatecas, 2013.

Índice

El graphopathés (Preludio)

Fábula de los autores que se bifurcan

En defensa de “lo prolijo”

Unos zapatos para volar

La muerte de un gnóstico

El poeta alucinado

Decálogo del grafópata

Las mujeres en Joyce

El hogar que nos habita

Ramón López Velarde, músico

El evangelio según Bob, el errante

Brian Eno versus el canto de Andoar

Sor Juana y Johanna: del caracol a las esferas

“Gloomy Sunday” o la plenitud del suicida

El bestiario mítico de Tomás Méndez

El Amour fou según Luis Buñuel

Los libros, los lugares y las balas

Belleza y barbarie

Aforismos insomnámbulos

Stalker y las voces de Chernóbil

El legado secreto de David Ojeda

Los hermenautas y el poeta ciego

Bensalem o el Museo de los Posibles

Referencias

GONZALO LIZARDO

, narrador, ensayista, diseñador gráfico e investigador literario,

nació en Fresnillo, Zacatecas, en el año de 1965. Estudió en la Universidad Autónoma de Zacatecas e hizo el doctorado en la Universidad de Guadalajara.

Ha publicado tres libros de ensayo y ocho de ficción, entre ellos las novelas Jaque perpetuo (Era, 2005) y Corazón de mierda (Era, 2007), y las colecciones de cuentos Invocación de Eloísa (Era, 2011) e Inmaculada tentación y otras fábulas (Era, 2015). Ha sido becario del programa Jóvenes Creadores del Fonca, del Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Zacatecas y del Sistema Nacional de Creadores de Arte. Actualmente imparte un seminario sobre novela moderna en la Universidad Autónoma de Zacatecas, donde también coordina un proyecto de investigación sobre hermenéutica literaria.

Su ensayo El demonio de la interpretación. Hermetismo, literatura y mito obtuvo en 2017 el 14º Premio Internacional de Ensayo Siglo

XXI/UAS/COLSIN

. A finales del mismo año, publicó la edición crítica de un manuscrito novohispano del siglo

XVII

, “Cristiano desagravio y retractaciones de don Guillén Lombardo”. A partir de esta investigación, escribió la novela Memorias de un basilisco, ficción novelesca en torno a la figura histórica del aventurero irlandés también conocido como Guillén de Lampart.